4330

Gallerie

der

berühmtesten Tonkünstler

des

achtzehnten und neunzehnten

Jahrhunderts.

Ihre kurzen Biografieen, karakterisirende Anekdoten und ästhetische Darstellung ihrer Werke.

Zweiter Theil.

Erfurt,
bei Johann Karl Müller.
1810.

Zu 149

Gallerie

der berühmtesten Tonkünstler des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts.

Zweiter Theil

enthält:

1. Cherubini.
2. Giovanni Paesiello.
3. Domenico Cimarosa.
4. Peter Winter.
5. Friedrich Heinrich Himmel.

Luigi Cherubini.

Luigi Cherubini ist 1764 zu Florenz geboren.

Früh schon entwikkelte sich sein musikalisches Talent, und seine Eltern, die seiner Neigung keinen Zwang anlegten, überließen ihn seinem Lieblingsstudium. Er studierte die Regeln der Komposition und des Kontrapunkts bei Sarti, einem berühmten Opernkomponisten, dessen Kompositionen auch noch jezt hie und da auf den Theatern mit Vergnügen vernommen werden. Ich erwähne unter vielen nur die bekannte Oper: Fra i due litiganti terzo gode — (in der deutschen Uebersezzung: Im Trüben ist gut fischen) wovon auch Mozart in seinem Don Giovanni das Thema einer Ariette im Final des zweiten Aufzugs benuzt hat *).

*) Es ist die Stelle, wo während Don Juan zu Abend ißt, die Musikanten mehrere Piecen als Tafelmusik geben $\frac{3}{4}$ Tempo di menuetto f dur. In Sartis Oper fängt die Arie an: „Einsam und traurig.“

Der ausserordentliche Scharfsinn des jungen Cherubini, und der seltne Eifer, mit dem er sich der Kunst widmete, verbunden mit seltenem glüklichen Genie, zeitigten ihn bald, und schon in seinem achtzehnten Jahre 1782 komponirte er für das Theater zu Livorno die Oper Adriano in Siria.

Schon in diesem ersten Werke lallte sein Geist die Sprache, die er jezt so kräftig spricht — die des hohen Ernstes, düstrer Schwermuth und fester, bestimmter Kürze. — Im Mechanischen harmonische Bizarrerien, Schwierigkeiten in der Anlage — große Forderungen.

Das alles war nun nichts weniger, als im Geschmak der Italiener, die leichte tändelnde Melodien, fließenden Gesang und einfache Begleitung lieben, und die Harmonie gern der Melodie aufopfern; daher fiel auch schon damals das Urtheil der Livorneser über die Oper dahin aus: sie sey zu gelehrt *).

Aber eben dadurch beurkundete sein Geist die große Originalite', die wir jezt in ihrer vollendeten Größe anstaunen, und die blos aus sich

*) Kramers Magazin. Ludwig Gerbers biografisches Lexikon. 1. Bd. 276.

selbst hervorgieng, ohne seinen Vorgängern oder Zeitgenossen sich anzuschmiegen.

Seine Töne selbst waren in seinem Vaterlande etwas Fremdes, noch nicht Vernommenes, eigen Gebildetes. Daher das Anstaunen, das Zurüktreten gewöhnlicher Zuhörer, die nur an Töne gewöhnt waren, die sich ihrem Ohr anschmiegten, und nun von diesen jungen Riesen mit einemmale gepakt, aus ihrem behäglichen Schlummer aufgeschrekt wurden!

Wenn schon seine Musik zu gelehrt schien, so konnten ihr doch die wahren Kenner ihren Beifall nicht versagen, die sie als etwas Höheres, Ungewöhnliches betrachteten, und einer gewünschten Revoluzion in ihrer Nazionalmusik durch diesen jungen Künstler entgegen sahen, die vielleicht auch hätte erfolgen können, wenn Cherubini in seinem Vaterlande geblieben wäre, und schon damals seinen Komposizionen den Grad von Universalite hätte geben können, die seine neuern Kompositionen nur durch Abstrakzion von außerordentlichen Mannichfaltigkeiten erlangt haben.

Seine zweite Oper Alessandro nel Indie wurde 1784 zu Mantua und 1788 seine Iphigenia in Aulide zu Turin aufgeführt und immer mit lebhaftem Beifalle aufgenommen. Noch jezt lebt sie dort im blühendsten Andenken. Mehrere

Arien, Balletts und Intermezzo's komponirte er in dieser Periode, die mehr oder minder Spuren seines originellen Geistes verrathen.

Im Jahre 1787 wurde er in Paris allgemein bewundert.

Seine Kompoſizionen erhielten allenthalben den ungetheiltesten Beifall, wenn schon Anfangs die größern Theater seine Opern nicht aufführten und er sie nur mit Mühe bei den kleinern anbringen konnte.

Jezt widmete er sich ganz dem gründlichen Studium der verschiedenen Nazionalmusiken, die er bei seinen karakteristischen Balletten, Simfonien und Opern mit vielem Glük benuzte.

Was Cherubini besonders ehrwürdig macht, ist die außerordentliche Festigkeit, mit welcher er seine Originalité behauptet, die sich immerfort durch seine Werke ausspricht, selbst da, wo er im Stil anderer Manieren zu arbeiten scheint.

Die Anlage des düstern Ernstes, des Schwermüthigen, Ergreifenden — des Kurzen, Gespannten ist in allen seinen frühern Komposizionen mehr oder minder sichtbar. Indessen, würde er in andere Verhältnisse gekommen seyn, so hätte bestimmt sein Geist, troz seiner Originalité, eine andere Richtung genommen.

In Italien geboren und erzogen, hätte sich der ernste Genius doch allmählig immer mehr zum Tändelnden, Frohen, Leichten, Naiven hinüber geneigt. Nothwendigkeit, den Beifall seiner Landsleute zu erringen, Klima, Gewohnheit, stetes Vernehmen seiner Nazionalmusik hätten auf ihn gewirkt, wie die gefälligen Wiener Musen auf Mozart.

Allein durch seine Auswanderung nach England und Frankreich, wo der Geschmak in der Musik gegen die italienischen Melodieen schon eine eigne Art — wie soll ich sagen? — von Steifheit annimmt, wurde die Richtung nicht unterbrochen, die er genommen hatte.

Wär er mit seinem trüben Genius im frohen Italien geblieben — er wär der italienische Mozart geworden. Seine Kraft hätte sich mit der nazionalen Anmuth verschmolzen und jene glükliche Mischung des Geschmaks bezwekt, die Mozart bei seinen Landsleuten so glänzend realisirte.

Mozarts frühere Komposizionen athmen ebenfalls etwas Düsteres, Ernstes, Festes, Kirchliches, und unter andern Verhältnissen wär ein Bach aus ihm geworden. Nur seine Umgebungen im gefälligen Wien machten seine Komposi-

zionen heiterer und gaben ihnen den Ton des Leichten, Naiven, Gefälligen, ohne die innere Würde des Künstlerkarakters mit sich fort zu nehmen.

Eben dieses würde der Fall bei Cherubini gewesen seyn.

Die Anmuth seines Vaterlandes hätte die düstern Falten des Ernstes geebnet, ohne der Kraft Abbruch zu thun, die aus den tiefsten Tiefen seiner Seele quoll.

Eben dieser Ernst, eben diese Würde, mit der Anmuth des italienischen Gesanges gepaart, hätte der italienischen Musik eine Männlichkeit gegeben, zu der sie sich bis jezt noch immer vergebens zu potenziren suchte. Aus jener glüklichen Vereinigung wär ein neuer Geschmak hervorgetreten, in dem sich das Zeitalter der Heroen — eines Pergolese, Leo, Durante — in verklärter Herrlichkeit gespiegelt hätte.

Ist Italien nicht für den tiefen Ernst, oder sollte der strebende Nordpol des Cherubinischen Genius dort abgestoßen werden, um mit seinem Südpol den Nordpol der französischen Musik eine neue Richtung zu geben? — Kurz, seine Vereinigung mit dem französischen Geschmakke

wirkte auf diesen, wie der italienische Geschmak auf ihn wirken sollte; er gab der französischen Musik mehr Gesang, mehr Fluß im Gesange, während er zugleich das Gebäude der Harmonie kräftiger stüzte.

Was ihn aber am kräftigsten und allmächtigsten über seine Zeitgenossen, ja, über sich selbst erhob, war das Studium der deutschen Musik unsers heiligen Vater Haydns.

Von Haydn's Musik ward er ganz besonders lebendig ergriffen, so zwar, daß er durch sie auf die eigentliche Bahn zu seiner glüklichen Vollendung geleitet wurde.

Cherubini hatte bis jezt noch nichts von Haydn, oder wenigstens noch nichts von Bedeutung und mit Aufmerksamkeit von ihm gehört. Er befand sich eben in Paris, und hörte dort in einem glänzenden Konzert spirituel eine Haydn'sche Simfonie, die dort mit aller Energie und Präzision ausgeführt wurde.

Diese Simfonie ergriff ihn so gewaltig, daß es ihn gewaltsam vom Stuhle aufriß. Sein ganzer Körper erstarrte, seine Augen brachen — und diese Krisis hielt noch lange an, als auch schon die Simfonie vorüber war. Dann lößte

sie sich in eine Erschlaffung. Seine Augen füllten sich mit Thränen, und von diesem Momente fieng er an Haydn's Werke zu studiren. Mit dem Studium derselben bekam auch seine ganze Manier einen reinern, hellern Ton. Haydn klärte den Genius Cherubinis über sich selbst auf, in den Werken dieses musikalischen Patriarchen sollte er sich seiner selbst bewußt werden.

Jezt lernte Cherubini von Haydn Schweres mit Leichtem, Anmuth mit Kraft, Scherz mit Ernst, Tändelei mit Würde in schönster Eurithmie vereinen, und wenn schon seines Genius fester Karakter in seinen Grundfesten unerschütterlich blieb, so zwang ihn Haydns freundlicher Geist doch wenigstens ein heiteres Lächeln ab.

Seit dem Studium Haydns nahm er jene Gewandheit, jenes Aforistische an, mit wenigem viel zu sagen, und selbst im Vorüberfluge kräftig und bestimmt anzusprechen. Sein rascher Geist — der als ewiges absolutes Werden nur immer vorwärts dringt, rührt die Gegenwart des Seyns nur im raschen Vorbeistreifen an, und kräftig erklingen seine Töne. Nicht langsam gegängelt vom Leitbande des Hergebrachten, und einer sterilen Ruhe, die mechanischen Köpfen so karakteristisch eigen ist, deren Worte nur in langsamen

feierlichen Pausen sparsam anhallen, wie die des Schlafredners, die ihre Zuhörer erst jedesmal durch langgedehnte Wasserströme auf ihre Erscheinungen vorbereiten, spricht Cherubinis Genius immer in einem hin und immer kräftig fort, ewig schaffend aus ewiger Fülle, nie erschöpft und nie ermüdend. Das Werden seines Geistes treibt sich so rasch an dem Seyn in seinen Werken und dem Gemüth des Hörers vorüber, daß es leztern gar nicht zu Athem kommen läßt, daß tausend Schönheiten unvernommen entschlüpfen, während wir tausend andre zu haschen streben. Das copiose dicere des Zizero hat Cherubini ganz in seiner Gewalt.

So kennen wir ihn aus seinen neuern klassischen Werken, die wir mit inniger Andacht und himmlischer Wollust vernehmen, so steht er erhaben über seine Landsleute und der Liebling der französischen Nazion, deren Geschmak er in der Musik bildete, und für die er das ist, was Mozart für die Deutschen, kräftig da in blühender Frucht und hesperischer Fülle.

Seinen größten Ruhm erwarb ihm die auch in Deutschland allgemein beliebte und rühmlichst bekannte Oper — Der Wasserträger — (les deux Journées — die beiden Tage).

Er schrieb, oder brachte sie wenigstens 1800 Anfang Juni zu Paris auf die Bühne, wo er damals schon als Lehrer bei dem dortigen Konservatorium angestellt war.

„Unter den berühmten Komponisten, meldet ein Korrespondent aus Paris anfangs Juli 1800 *)" welche das Pariser Konservatorium zu den nüzlichsten Zwekken vereinigt hat, stehet Cherubini mit vollem Rechte oben an, und Frankreich wünscht sich Glük, ihn an seiner Brust fixirt zu haben. Ehe er seine Talente unserm Vaterlande schenkte, hatte er sich schon großen Ruhm in Italien und England erworben; Das Turiner Theater z. B. wird seine Ifigenia und deren herrliche Aufführung niemals vergessen. Kurz nach seiner Ankunft in Paris gab Cherubini seine heroische Oper Demophoon, nachher Lodoiska, Elisa, oder die Reise auf den Sankt Bernhardtsberg, und Medea.

Jede derselben ist eine neue Palme zur Verherrlichung des Triumfs des Verfassers; jede wird Kenner finden, die sie unter ihre Lieblinge zählen. Doch seit langer Zeit hatte kein musika-

*) in der allgemein. musik. Zeitung Julius 1800. S. 733).

lisches Werk auf dem Theater solche Freude erregt, als der Wasserträger.

Bei der ersten Aufführung stieg diese Freude bis zur Berauschung.

Unter der zahllosen Menge Zuschauer befanden sich Künstler und Komponisten, welche Paris hat. Alle wollten Cherubini sehen, sprechen, ihm ihr Entzücken mittheilen: Aber der Furchtsame, stets Bescheidene hatte sich, wie gewöhnlich bei den ersten Vorstellungen seiner Werke, in eines der düstersten Winkelchen des Hauses geflüchtet.

Doch auch hier wurde er endlich entdekt, und nun sahe er sich plözlich umgeben von Gretry, Martin, d'Aleyrac, Gossek, le Sueur, Me'hul und so vielen andern bedeutenden Künstlern; alle umarmten ihn, priesen ihn glüklich, und nun am Ende der Vorstellung, brach der lauteste Beifall der ungeheuern Menge in alle anständige Arten von Freudenbezeugungen aus.

Man glaube aber nicht, daß wir von diesem Enthusiasmus mitergriffen oder doch von einer Partheilichkeit für Cherubini geleitet, diesen Bericht geben. Was wir geben, ist nicht der erste Eindruck; es ist Resultat des öftern Anhö-

rens, Durchlesens und Durchdenkens dieser Meisterarbeit; es ist einstimmiges Urtheil aller Uneingenommenen.

Für den Final des ersten Akts und seine erhabene Wirkung läßt sich schwerlich ein Ausdruk finden; — eine Wirkung, die bei allen den bis jezt gegebenen Vorstellungen, welchen wir beiwohnten, dieselbe blieb, und in gleichem allgemeinen Beifall bei allen Zuhörern ausströmte. Der Stil dieses Werks ist übrigens voll kunstreicher Harmonie, seine Fülle und Kraft immer wahr und ausdruksvoll, der Gesang jeder handelnden Person und jedes Stüks dieses Gesangs ist dem Karakter der Rolle und der Situazion des Handelnden in diesem Moment angemessen; die Instrumentalbegleitung ist mit vieler Kenntniß und Ueberlegung ausgearbeitet, und die Ausführung war der vorzüglichen Virtuosen, welche das Orchester ausmachten, werth.

Cherubini, immer voll Bescheidenheit, die die schönste Zierde des Talents ist, gab nur gleichsam nothgedrungen dem einstimmigen Bitten so vieler Liebhaber, seine Partitur herauszugeben, nach.

Verschiedene lagen ihm an, er möchte sie dem großen Haydn dediziren — Nein, sagte

Cherubini, noch habe ich nichts geschrieben, das dieses Meisters würdig wäre!

Mozart und Haydn sind die zwei Komponisten, welche Cherubini am meisten verehrt.

Im vertrauten Umgange mit diesem liebenswürdigen Menschen und tiefen Künstler haben wir oft Gelegenheit gehabt, seine Urtheile über diese großen Männer zu hören.

Seine Vorliebe — ganz vorzüglich für Mozart, ist eine Art religiöser Verehrung, aus dem Innersten seiner Seele jenem hohen Geiste dargebracht.

Cherubini besizt leider nur einen sehr schwächlichen Körper und die zarteste Reizbarkeit; er ist nicht selten mit krampfhaften Nervenzufällen geplagt, und versinkt oft in die tiefste Melancholie.

Oft hat man bemerkt, daß in solchen Stunden des Leidens eine leise Erinnerung an seinen Mozart hinlänglich war, ihn zu beruhigen und zu zerstreuen.

Dann spricht er allezeit von kleinen Umständen aus dem Leben dieses Meisters, und zergliedert die Schönheiten seiner unsterblichen Werke.

Bekannt ist die Anekdote von Mozart, wo der Kaiser Josef II. nach Anhörung der Entführung aus dem Serail, Mozarten seine Komposition lobte, aber hinzusezte, es wären doch wohl der Noten zu viele; worauf Mozart antwertete:

Nicht eine mehr, Ew. Majestät, als seyn müssen!

Sonderbar genug, wir können nicht ohne Vergnügen gerade dasselbe von Cherubini — der aber jene Anekdote erst später kennen lernte — erzählen.

Da Napoleon die vortreffliche Komposizion Cherubini's auf den Tod des General Hoche gehört hatte, sagte er: wahrhaftig, eine herrliche Musik, liebster Cherubini; aber viel Noten drinn!

Dieser antwortete gerade wie Mozart dem Kaiser.

Die Nachwelt wird zwischen diesen beiden Männern Aehnlichkeiten finden, nicht nur in solchen Kleinigkeiten! —

Cherubini bereiste Wien zweimal. Für das dortige k. k. Nazionaltheater komponirte er seine vortreffliche Faniska 1806.

Haydn

Haydn liebte ihn außerordentlich und nannte ihn seinen Sohn, so wie ihn Cherubini voll des lebendigsten Entzükkens immer seinen Vater nannte. Eine Partitur von einer Simfonie, die Haydn eigenhändig geschrieben und Cherubini verehrt hatte, bewahrt dieser als ein Heiligthum.

Es ist bekannt, daß Cherubini seinen ausgebreiteten Ruhm durch diese große Oper noch mehr begründet hat. Bekannt ist aus öffentlichen Blättern, mit wie ausgezeichnetem Beifall sie in Wien gegeben und immer wieder gegeben worden; fast alle deutsche Theater von Bedeutung haben sie einstudirt und allenthalben wird sie mit Entzükken aufgenommen.

Der Verfasser dieses Aufsazzes genoß zweimal das Glük von Cherubinis persönlicher Bekanntschaft; jedesmal bei seiner Durchreise von Paris nach Wien und von da zurük.

Cherubini ist im Umgange ein äußerst stiller, bescheidner, anspruchloser Mensch, gefällig, zuvorkommend und von den feinsten, einnehmendsten Sitten.

Wer es nicht weis, daß er sich mit Cherubini unterhält, wird es schwerlich errathen, so sehr weis der bescheidene Mann alles zu verber-

gen, was nur von weitem auf Ostentazion, Prahlerei oder Sprechen von seinen Verdiensten Bezug haben könnte.

Ja er vermeidet geflissentlich von seinen Werken zu sprechen, und wenn er ja darauf gebracht wird, so redet er von seinen größten Meisterwerken immer nur wie von — Versuchen, von Vorbereitungsarbeiten zu Besseren, Vollendetern.

Seine Stimme ist schwach — vermuthlich von Brustkrämpfen und etwas heiser, aber dabei sehr fein und nett. Das Französische gewinnt durch sein italienisches Organ einen melodischern Klang, einen schmelzendern Akzent.

Sein braunes italienisches Gesicht ist etwas verfallen, sein Kopf beugt sich nach Vorwärts, beides Zeichen von ausserordentlicher Anstrengung.

Seine Nase ist groß und schön gebogen, eine ächtrömische Nase. — Die Augenbraunen dicht, schwarz und etwas buschig. Ueberhaupt lagern sich über seinen Augen mehrere düstre Züge.

Die großen dunkelschwarzen Augen blizzen ein außerordentlich lebhaftes Feuer und beleben die ganze übrige erstorbene Gesichtsbildung wun=

derbar. In ihnen mischt sich etwas Düstres, schwermüthig Starres, das im ersten Anblikke zurükstößt, aber gleich im zweiten wieder mit unendlichem Wohlwollen anzieht; — eine namenlose, beinahe möcht' ich sagen kindliche Gutmüthigkeit.

Sein rabenschwarzes Haar liegt glatt auf dem Hinterkopfe, sträubt sich aber in einigen krausen Lokken an den Schläfen, gerade an den Stellen, wo Gall das Organ des Tonsinns hinsezt, das sich überhaupt bei ihm deutlich pronunzirt, wie an Mozarts, oder besser noch Viotti's und Wölfels Schädel.

Die eine schwarze dünne Lokke, die ihm von der Mitte der Stirn bis tief ins Auge herabhängt, giebt ihm etwas ungemein Sanftes, schwermüthig hingebendes Gutmüthiges. Das Haar im Ganzen glänzt immer und hat den Anschein als sey er so eben mit dem Kopfe aus dem Bade gestiegen.

Er ist sehr lang und schlank von Wuchs und dabei troz des kolossalen Wuchses sehr proporzionirt und hat besonders einen fein geformten Fuß.

Als ich ihn sah, war er nicht geradezu melancholisch, vielmehr traf ich ihn die beidenmale

verhältnißmäßig sehr heiter, sey es, daß die Gesellschaft, oder die Reise selbst, auf der er begriffen war, mit ihren mannigfaltigen Abwechselungen sein Gemüth heiterer stimmten. Ausgelassen freilich waren seine Aeusserungen nie. Er ließ vielmehr nur durch ein geebnetes Gesicht, durch ein heitres Auge die innere Freude errathen. — Ein sanfter, stiller in sich gekehrter, feiner denkender Mann.

Seine Kleidung war ein feiner dunkelbrauner Ueberrok mit großen Metallspiegelknöpfen, unter diesen ein schwarzer Frak, schwarze Weste und Beinkleider — im Ganzen sehr einfach aber äußerst reinlich.

Seine Werke, deren er schon viele geliefert hat, und die alle klassisch sind, zerfallen in zwei Epochen.

Die erstere begreift die frühere Periode vom Anfang seiner Künstlerlaufbahn, bis zur feinern Ausbildung und Veränderung seiner Manier, nach dem Studium der Haydnschen und Mozartischen Werke.

Die zweite datirt sich von dieser Veränderung an.

In die erste gehören die schon benannten Opern:

Adriano in Siria, für die Bühne zu Livorno 1782.

Alesandro nel Indie, für die Bühne zu Mantua 1784.

Ifigenia in Aulide, für die Bühne zu Turin 1788.

Mehrere Intermezzi's, worunter: *il Peruchiere* besonders schön und voll auffallender Züge. — Ballets u. dgl.

In die zweite Periode gehören.

La Punition, Oper in Paris.

Démophoon, große Oper.

Lodoiska, große Oper in 2 Akten.

Elisa, oder die Reise auf den St. Bernhardtsberg.

Medea, große Oper in drei Akten.

Anacreon.

Le deux Journees, große Oper in drei Akten, in der deutschen Uebersetzung von D. Schmieder: der Wasserträger, oder: die Tage der Gefahr.

La hoteillerie portugaise, (der Portugiesische Gasthof).

Faniska, große Oper in drei Akten für das K. K. Nazionaltheater zu Wien und ebendaselbst komponirt 1806.

Medea
große Oper in drei Akten.

Zum erstenmal aufgeführt den 13. März 1797 zu Paris im Theatre de la rue Faydeau.

Diese Oper, gewiß der vorzüglichsten eine, die er geschrieben, bietet einen seltnen Reichthum des Ausdruks in ihren mannichfaltigen Situazionen dar und ihre imponirende Größe erhebt sie über die mehrsten ihrer Gattung. Ein hoher magischer Schwung trägt sie eigenkräftig empor und pakt gigantisch die Gefühle mit einer Düsterniß, von der sie sich vergebens loszuwinden suchen.

Der Komponist bleibt stets dem Hauptkarakter getreu, arbeitet für den höchsten Effekt durch Vorstellung von Rache, Wuth und Verzweiflung. Er hat das Verdienst der Einheit im Ganzen und der Mannigfaltigkeit im Einzelnen.

Es läßt sich keine größere Reichhaltigkeit des Akkompagnements und kein getreuerer Ausdruk der Leidenschaft denken, als durchaus in dieser neuen Oper herrscht. Oft empört die zu große Fülle der Harmonie, wenn sie alle Aufmerksamkeit von den Singstimmen abwendet, die sie hie und da verdunkelt. — Dieses ist aber auch der einzige Fehler, der dieser Oper mit Recht gemacht werden könnte, wenn er nicht in so fern

eben so gegründet entschuldigt würde, da der Komponist eben durch diese überfließende Fülle von Harmonie im Ganzen den höchsten Effekt so sehr bewirkte, und bei dem wirklich etwas Einförmigen der Handlung — die in drei Akten nicht viel mehr enthält, als das Melodram von Gotter über denselben Gegenstand — so unerschöpflich und immer interessant in neuen Modulazionen war.

Gleich in der fürchterlich prächtigen Ouvertüre schildert er den Hauptkarakter des ganzen Stüks ganz unverfehlbar. Sie geht aus F moll — der passendsten Tonart, die zu dieser Schilderung gewählt werden konnte. Dabei strömt in ihr ein reissender allgewaltiger immer vorwärts reissender Strom der reichsten Harmonieen, der das Gemüth, wie der hereinbrechende Gewittersturm, in wilde Unruh und Angst versezt und aufgeschrekt in schreklicher Passivite' vor sich hinreißt.

Gleiches Verdienst hat auch diese Ouvertüre in Hinsicht der Schule, denn sie ist streng und fleißig gearbeitet.

Das erste Quintett aus B, womit der erste Aufzug anfängt, wird von Kreusa und ihren vier Begleiterinnen gesungen.

Erstere äussert wegen ihrer bevorstehenden Vermählung mit dem geliebten Jason und ihres künftigen Schiksales ängstliche Ahnungen, worüber ihre Begleiterinnen sie zu beruhigen suchen, welche Anfangs immer nur in zwei Stimmen abwechselnd einfallen, endlich aber im Kor schließen:

Chassez au loin ce funeste présage,
Du plus charmant des Dieux vos Voeux sont écoutés,
Bientôt le tendre Hymen effacera l'image
Des malheurs que vous redoutez.

(Fort mit dem Gram, mit schwermuthsvollen Klagen!
Bald wird durch Amors Huld dein schönster Wunsch gewährt!
Bald tilget Hymens Glük in wonnevollen Tagen,
Jeden Harm, den dein Busen nährt!)

Dies Quintett ist von Flöten, Klarinetten, Hörnern in Es und Fagotten, ausser den Saiteninstrumenten, begleitet. Aller Fleiß ist auf die Begleitung gewandt, und das Ganze — freilich für die wenige Handlung etwas zu sehr gedehnt — voll hinreissender Stellen für Kunst und Gefühl.

Gleich an dieses Quintett schließt sich ein Rezitativ und eine Arie der Kreusa, leztere

aus C mit obligater Flöte begleitet, worinn sie Hymen zum Schuz ihrer Verbindung anruft. Sie ist so brillant als geschmakvoll begleitet.

Im zweiten Auftritt erscheint Kreon, der König von Korinth mit Jason, und versichert leztern, daß er seine Kinder vor der Rache von Pelias Sohne jederzeit beschüzzen werde.

Jason bittet darauf Kreusen um Erlaubniß, daß seine Krieger ihr den Preis seiner Siege zu Füßen legen dürfen, und im dritten Auftritte ziehen die Argonauten, während eines sehr karakteristischen Marsches und damit verbundenen Kors, vor Kreon und Kreusa im Triumf mit dem goldenen Vließ und einem Modell des Schiffs der Argonauten vorbei.

Indem sie den Kor wiederholen:

Dir, o Kreusa, weiht Jason, voll Glut,
Seines Triumfs erhabenste Trofäen.
Den Festtag der Liebe durch Pracht zu erhöhen,
Sey Kolchos Goldvließ nun Amors Tribut!

erinnert der Name Kolchos sie an ihre Besorgnisse, und macht ihre Furcht vor Medeas Zauberkünsten aufs neue lebhafter rege; sie unterbricht Kor und Marsch auf eine erschütternde Weise, mit den ausdruksvoll komponirten Worten:

Dies Wort der Quaal ist ein Dolch meinem
Herzen.

bricht die Musik ab, Kreusa steigt vom Thron, Kreon und Jason folgen ihr, und nun entdekt sie beiden die Ursache ihrer Unruhe, daß sie Medeens, Jasons verlassener Gemalin, Rache fürchte, worüber sie Jason in der folgenden Arie aus A dur, Larghetto, blos von Saiteninstrumenten begleitet, zu beruhigen sucht:

Ich bin frei von der Hand einer Gattin voll Tükke,
Die stets mein Unglük, meine Schande war!
Ich biete jezt aufs neue der Liebe mich dar.
Mein mutherfülltes Herz vertraut dem Glükke!
Versöhnt wird Hymens Zorn durch ein liebendes Paar!
Ha! dein Verdienst, dein Reiz, dein Werth bürgt
schon dafür,
Daß ewig mich dies Band entzükke!
Dein treuer Jason schwört zu deinen Füßen hier:
Keine Zeit, keine Macht zerreißt sein Band mir dir!

Hierauf fällt sogleich ein Rezitativ ein, worin Kreon seine Tochter mit dem Schuz der Götter tröstet, und in dem darauf folgenden Arioso aus F dur die Götter anfleht, sich seiner Kinder anzunehmen.

Dieses sehr feierliche und flehende Arioso geht in einen allgemeinen Kor über, in welchem

der vorige Hauptgedanke vortrefflich ausgeführt wird, und die Worte:

Erhört unser Flehn, o ihr Götter!

vollkommen ausgedrükt werden.

Im vierten Auftritt meldet ein Anführer des Volks dem Könige die Ankunft einer Fremden, welche sich für eine Priesterin Apolls ausgebe, und gekommen sey, das Orakel über die Vermählung der Prinzessin um Rath zu fragen.

Kreusa ist bestürzt.

Der König befiehlt sie herzuführen, und — Medea tritt ein.

Mit einem langen Schleier bedekt, spricht sie im Hintergrunde mit starker Stimme:

„Dies also ist der Pallast, wo der berühmte Jason mit seinen Lorbeern und dem goldnen Vließe prahlt!"

Jason erschrikt über ihre Stimme.

Medea tritt vor, geht auf Jason zu und entschleiert sich, indem sie spricht:

„Volk von Korinth, sey ruhig, von dir will ich nichts; nur mit dir, Jason, habe ich es zu thun! Kennst du mich, Verräther?

Man erkennt Medea; das Volk flieht bei ihrem Anblik, Kreusa fällt ohnmächtig in die Arme ihrer Begleiterinnen, Kreon ist erstaunt, Jason verwirrt, und Medea heftet ihre Augen unbeweglich mit fürchterlicher Wuth auf ihren Gemal.

So endet der sechste Auftritt.

Im siebenten macht Medea ihrem Gemal Vorwürfe seiner Treulosigkeit, welche sie mit fürchterlichen Drohungen begleitet, und als Kreon darüber aufgebracht, sie an Akast, den Sohn des Pelias auszuliefern droht, erwiedert Medea.

„Diese Drohung ist eines Königs unwerth. Ich könnte mit einem einzigen Wort — doch ich kann mich zurükhalten — Feinde, die nicht furchtbar sind, haben auch von mir nichts zu fürchten.“

Hierauf folgt Kreons Arie aus H moll von Hoboen, Hörnern und Pauken begleitet:

Zittre du vor dem Loos der Verbrecher!
Die Rache schleudert schon nach dir den Wetterstrahl!
Bebe du vor des Abgrunds ewigem Rächer,
Und vor des Orkus unendlicher Quaal!

Der leidenschaftliche Ausdruk dieser Arie ist vortrefflich, und eine eben so schöne Wirkung macht es, daß beim Schluß der ersten Hälfte der Arie in der Dominante, auch Kreusa, ohne die Hauptmelodie zu unterbrechen, gleichsam für sich, mit einzelnen Tönen in Klagen und fromme Wünsche ausbricht:

Weh mir Armen!
Götter! beschüzt den Gemal!

Kreon geht zornig ab, und die Frauen singen, indem sie Kreusen abführen:

Ihr Götter! beschüzt ihre Wahl!

Im achten Auftritt wendet Medea sowohl Drohungen als Bitten (in der Arie aus F) an, um Jason von der Vermählung mit Kreusa abzubringen.

Als dieser sie aber nur immer mit Verachtung und Abscheu behandelt, und auf seiner neuen Verbindung besteht, hält sie ihre Wuth nicht mehr zurük, und ein weitläuftiges Duett aus E moll zwischen Medea und Jason schließt den ersten Akt.

Den zweiten Akt eröffnet eine kurze Introdukzion aus C moll, welche den unruhigen,

schmerzlichen, endlich in Wuth übergehenden Gemüthszustand Medeens schildert.

Am Schluß derselben sieht man Medeen die Stufen der Treppe, welche zum Pallast Kreons führen, herabeilen. Im höchsten Grad darüber erzürnt, daß Jason ihr verbiete, ihre Kinder wiederzusehen, ruft sie schreklich die Eumeniden zum Beistand bei der Rache an, welche sie an dem König von Korinth und seiner verhaßten Tochter nehmen will.

Neris, ihre treue Sklavin, eilt jezt herbei und beschwört Medeen zu fliehen, weil ein Haufen Volks den Pallast umringe und vom Könige ihren Tod verlange.

Kreon tritt indem mit Wache ein. Er gebietet Medeen schnell sein Land zu verlassen, indem er sie für geächtet erkläre, und ihr nur auf Jasons Vorbitte das Leben schenke.

Es folgt jezt ein Wechselgesang (Morceau d'ensemble) aus E dur mit Begleitung von Flöten, Hoboen, Hörnern und Fagotten. Medea fleht den König darin an, ihr eine Freistatt und das Glük zu gönnen, ihre Kinder zu sehen.

Und von Jasons Verrath sey getilgt das Vergehen! endigt sie.

Die drei ersten Strofen haben eine sanfte Melodie. Bei den Worten:

Von Jasons Verrath

steigt ihre Stimme; und die Begleitung, deren Herabsinken bei den Worten:

sey getilgt das Vergehn!

ihren unterdrükten Zorn und Schmerz wahrhaft schildern.

Kreon will sie nicht anhören; sie fleht ihn jezt knieend

Bei seiner Kinder Glük

um Gewährung ihrer Bitte an.

Diese Stelle ist unbeschreiblich rührend. Kreon unterbricht sie —

Entflieh aus meinem Staat;
Laß nie dich wiedersehn.

Wehmüthig erinnert Medea sich jezt an das entschwundene Glük vergangener Zeiten in ihren vaterländischen Fluren verlebt.

Langsam gezogene, leise verhallende Töne begleiten ihre beinahe weinende Stimme.

Kreon wirft ihr die Verbrechen vor, die sie aus ihrem Vaterland vertrieben.

Dieser Vorwurf erwekt wieder ihre Rache, mit gepreßter Stimme ruft sie den furchtbaren Zeus zum Beistand an.

Kreon und der Kor fallen gleich darauf, einer nach dem andern, ein:

„Götter! zerstört den Plan ihrer furchtbaren Rache!
O raubet ihr die Macht, Verbrechen zu begehn!“

Noch einmal versucht Medea den König zu rühren. Als es auch jezt nicht gelingt, fleht sie resignirend, wenigstens um die Erlaubniß: noch einen Tag in Korinth zubringen zu dürfen.

Diese Frist gewährt ihr endlich Kreon; doch schwört er ihr den martervollsten Tod, wenn der morgende Tag sie noch in seinem Gebiet anträfe.

Medea und Neris danken dem Könige für seine Huld. Der vorige Kor, nebst Kreon, fällt wieder ein.

Der König geht mit seiner Begleitung nach dem Pallast zurük, und der Gesang verliert sich in der Ferne.

Medea begleitet sie bis zur Treppe des Pallastes.

So-

Sobald sie verschwunden sind, wiederholt sie mit starker Stimme, in schnellerm Tempo, die Strofe:

„Furchtbarer Zeus! führe du meine Sache!
Laß ihn, der mich verrieth, deinem Zorn nicht entgehn.“

So endigt sich dieser lange Wechselgesang, dessen viele Schönheiten unmöglich im Einzelnen geschildert werden, wenn die Stellen nicht mit den Auszügen der Partitur selbst anschaulich gemacht werden können.

Medea liegt jezt auf den Stufen der Treppe; sie scheint in düstere Träumereien versunken. Neris nähert sich furchtsam, sucht sie zu trösten und verspricht ihr, in der folgenden Arie aus G moll, von Saiteninstrumenten und einem obligaten Fagott begleitet, stets ihr Schiksal zu theilen, und ihr bis in den Tod zu folgen.

Medea erhebt sich; sie sagt zu sich selbst:

„Den Tag, den er mir erlaubt, will ich gut benüzzen, sterben müssen sie! aber wie? welche Todesart ist grausam genug, um mich an dem verrätherischen Gemal zu rächen? — o Medea! gnügt es deiner eifersüchtigen Wuth an dem Tod seiner neuen Gattin? — Ach! hätte

er einen Bruder! Wie! hat er nicht Söhne? was sage ich? — meine Kinder! Götter! ich schaudre!" u. s. w.

Hier steigt also zuerst der Gedanke in Medea auf, Jasons Söhne ihrer Rache zu opfern, doch wird er noch oft von sanfteren Gefühlen unterdrükt. Jason nähert sich: Medea bittet ihn, ihr die Kinder zu lassen; er schlägt es ihr standhaft ab. Im Duett aus D moll beklagt Medea verzweiflungsvoll, daß sie ihre Kinder nicht wiedersehen dürfe; und Jason verspricht ihr, sie solle sie noch bis zu ihrer Abreise um sich haben.

Jason will bald darauf forteilen, weil er die Priester aus dem Tempel der Juno nach dem Pallast gehen sieht, um den König zum Opfer abzuholen. Medea hält ihn zurük:

„So kalt will Jason fort, um nie mich mehr zu sehn?"

Jason. „Leb wohl! leb wohl und glüklich!"

Mit Theilnahme bemerkt Jason ihren Schmerz über den Abschied von ihren Kindern. Sie nimmt seine Theilnahme für Spott und beschließt?

„O bestraft ihn, ihr ewigen Rächer!
Bestraft, bestraft den Verbrecher!

Er büse nun durch Gram
meinen bespotteten Schmerz!

Jason will fort.

Medea giebt ihrer Sklavin den Auftrag, ein prächtiges Kleid und eine reich mit Edelsteinen besezte Krone, Geschenke von ihrem Großvater her, Kreusen durch Jasons Kinder überreichen zu lassen.

In diesem Kleide aber ist ein gefährliches Gift verborgen, durch welches sie Kreusen verderben will.

Man hört jezt angenehme Töne in der Ferne. — Der Final beginnt! — gewiß das vollkommenste Stük der ganzen Oper.

Medea und Neris verbergen sich im Vordergrund der Bühne hinter einem Piedestal. Kreon, Jason, Kreuse und der ganze Hofstaat nebst den Priestern kommen während eines sanften Marsches, blos von Blasinstrumenten hinter dem Theater begleitet, aus dem Pallast und ziehen durch den Säulengang, welcher an denselben stößt, nach dem schräg gegenüber stehenden Tempel der Juno. Sie gehen in denselben hinein: ein Theil des Volks bleibt vor

den Pforten; man hört ihre Gesänge und sieht ihre Opfer. Die erste Opferhimne beginnt: Alt, Tenor und Baß singen im Einklang einen heiligen Gesang, blos von Posaunen hinter dem Theater begleitet:

„Myrthenbegränzter Göttersohn!
senke dich nieder zu deinem Altare!“

Die Simplizité dieser Stelle, welche nachher öfter, mit Abwechslung der Stimmen wiederholt wird, ist von außerordentlicher Wirkung. Diesen Gesang der Priester unterbricht immer ein kleines Ritornell der Blasinstrumente aus dem vorigen Marsche. Drei Takte, mit welchen das Orchester einfällt, deuten auf die Unruhe Medeens.

Nun fallen wieder die weiblichen Stimmen mit demselben Thema der Opferhimne im Unisono, ein: diesmal aber begleiten sie sämmtliche Blasinstrumente, in der Melodie des Marsches. Endlich vereinigen sich die Priester mit den weiblichen Stimmen und führen das Thema noch einigemale durch. Die Töne werden immer schwächer und verlieren sich endlich ganz. Das Orchester tritt jezt piano mit einem kurzen raschen Ritornell ein, welches zur nächsten Himne einleitet, und mit dem Septimenakkord von E

dur aufhört. Während desselben spricht Medea:

„Ha furchtbar schön klingt dieser Himnen Ton!“

Die zweite Himne aus A dur, Larghetto, wird von den Priestern und weiblichen Stimmen gemeinschaftlich gesungen. Es herrscht der zärtlichste und natürlichste Ausdruk darin, folgendem Text angemessen:

„Deinem seeligsten Glük weiht ihr Herz einen Thron!
O Himen! schüz' ihr Glük bis ans Ziel ihrer Jahre.“

Zu Anfang dieser Hymne kömmt der Oberpriester von einigen Priestern begleitet, aus dem Tempel. Sie streuen Räucherwerk auf einen Altar im Vordergunde des Theaters, ohne Medeen zu bemerken. Am Schluß der ersten Hälfte der Hymne in der Quinte, fällt wieder das Orchester ein, und Medea, vortretend, ruft Hymen an:

Ha! schüz' auch mich! — du Schuzgott treuer Paare!

Die Hymne im Tempel fällt jezt wieder ein und schließt in der Tonika. In einem feierlichen Lento hört man Kreusen den Schwur der Treue dem neuen Gatten leisten.

Medea fällt wieder ein:

„Man eilt, das Diadem Kreusen darzubringen!
Ein andres soll der Tod um ihre Lokken schlingen.“

Das Lento in Begleitung der Blasinstrumente fährt fort; zu dem Flehen Kreons und dem Schwur Kreusens gesellt jezt auch Jason seine Schwüre und ruft Hymen zum Schuz seiner Kinder an. Das Orchester und mit ihm Medea fällt wieder ein:

Beglükter Gatte! jauchze Freudenlieder!
Die Hölle hallt von wildem Beifall wieder!

Der Schlußkor hinter dem Theater beginnt jezt im Tempo eines fröhlichen Marsches:

O komm herab! den Mirthenkranz im Haar;
komm herab! holder Gott! du Beglükker der Ehen!

Medea. Auch ich bin da! auch mir flammt dein Altar.
Ein geheiligtes Band knüpft an Jason Medeen!

Einige Blasinstrumente führen indeß immer das Thema des Marsches durch. Der ganze Zug kehrt wieder aus dem Tempel nach dem Pallast zurük unter folgendem Kor:

Vereine durch dein Band ein dir geweihtes Paar,
Und laß dein schönstes Glük der Liebe Glük erhöhn!

Medea fällt öfters — noch immer versteckt — mit Verwünschungen ein, und nachdem der ganze Zug wieder aus dem Gesicht verschwunden ist und die Töne sich allmählich verloren haben, kömmt sie wüthend vor, ruft nochmals Hymen um Beistand ihrer Rache an; dann reißt sie vom Altare einen Feuerbrand, schwingt ihn in die Luft und eilt mit Neris ab. Ein wildes Ritornell in E moll begleitet diese Pantomime.

Der dritte Akt beginnt mit einer Introdukzion aus D moll, während welcher der Vorhang aufgeht. Der Himmel ist sehr dunkel. Es nähert sich ein Gewitter, dessen Steigen bis zur furchtbaren Stärke die Musik ausdrückt. Man sieht unterdessen Neris mit den beiden Söhnen der Medea erscheinen, welche Kreusen die ihr zum Hochzeitgeschenk bestimmte Krone und das verrätherische Gewand bringen.

Das Ungewitter dauert fort. Bald darauf sieht man Medeen vom Gipfel des Felsens herabsteigen. Dem Felsen gegenüber steht ein Tempel auf einer Anhöhe, dessen Thür offen ist, so daß man in demselben das schwach glimmende Lämpchen sehen kann.

Medea ist in einem schwarzen, mit silbernen Sternen durchwebten Schleier verhüllt. Sie

hat ein schwarz und rothes magisches Gewand an — Ihre Haare fliegen wild umher — in ihrer Rechten hält sie einen Dolch.

Die Introdukzion währt so lange, bis sie vom Felsen herabgestiegen, sich vor dem Tempel befindet. Sie erwartet hier Jasons Söhne — Auch ihre — geliebten Kinder, und doch von ihr, zum Opfer ihrer unersättlichen Rache bestimmt.

Sie erscheinen, von Neris geführt, die lieben Kleinen. Sie eilen auf sie zu, bestürmen sie mit zärtlichen Liebkosungen; zärtliche Muttergefühle verdrängen auf eine — nur zu kurze Zeit jede andre Empfindung bei Medeen — der Dolch entsinkt ihrer Hand. Der Kampf ihrer Seele, die schnell wechselnden Affekte, drükt vortrefflich die nun folgende Arie Medeens aus:

O! mich verzehrt ein innres Feuer!
Mich durchtobt ein Gefühl der Wuth!
Geliebte Söhne! ihr seid mir theuer!
Doch — macht mich Wuth zum Ungeheuer!
Mein Gram erblikt in Euch nur Jasons
freche Brut! u. s. w.

Neris erzählt jezt, wie Kreusa das ihr überschikte Kleid beim Aufgang der Sonne angelegt, und jezt wahrscheinlich von dem darin

verborgenen Gifte verzehrt werde. Sie bittet sie zugleich in der kurzen Zeit, da sie ihre Kinder noch um sich habe, sich ganz der mütterlichen Zärtlichkeit zu überlassen.

Medea aber befiehlt Neris, wenn sie ihr lieb wären, sich zu entfernen, denn sie fühle, daß ihre Wuth wiederkehre. —

Medea: „Ihr Anblik quält mich — entferne sie von mir —
Führe sie in diesen Tempel an den heiligen Altar —
Erflehe für sie den Schuz der Götter gegen mich —
Geh! — verbirg sie!“ —

Neris führt die Kleinen in den Tempel und zieht die Thür zu. Es folgt ein Rezitativ mit Begleitung, worin Medea sich endlich zum gewissen Mord ihrer Kinder entschließt. Sie singt:

Arie.

Töchter des Orkus! unversöhnliche Rächer!
Es sey aus meiner Brust die Menschlichkeit verbannt!
Bei diesem Dolch, den mir der Schrek entwand,
Weiht ihn als Werkzeug der Wuth!
Seiner Kinder Blut!
Dem Verbrecher. u. s. w.

Mit lautem Klaggeschrei fällt folgender Kor hinter der Szene ein:

Allmächtige steht uns bei!
Ihr Götter rächt Kreusen!

Medea. Verzweifelndes Geschrei!
Die Zeit der Rache naht!

Jason. O Kreusa! du stirbst! welche Quaal
die mir droht!

Kor. Schleudert den Stral der Rache!
Ihr Götter rächt Kreusen!

Das Ganze ist von fürchterlich schöner Wirkung. Medeens Wuth erreicht jezt den höchsten Gipfel. Sie lechzt nach Kindermord.

Rezitativ mit Begleitung.

Medea. Du jammerst um dein Weib? Verräther!
und dies allein?
Ha deine Söhne selbst — sie sind in meinen Händen.
Für sie gehört der Ausdruk innrer Pein!
Noch weißt du nicht, wo sich Medeens
Plane enden!

Einen stärkern Eindruk aber macht schwerlich eine Musik, als folgende Arie:

Fort ohne Zagen! rasch hinan.
Der Triumpf meines Grimms erwache!
Eumeniden! eilt voran!
Und weiht mein Opfer der Rache!

Mit gezüktem Dolch eilt Medea in den Tempel. Gleich darauf stürzen Jason und sein Gefolge in Verwirrung auf die Bühne:

Kor.

O strafet den Verrath,
Bestrafet ihn ihr Götter!

Neris eilt aus dem Tempel auf Jason zu, athemlos und kaum der Sprache fähig:

O mein Fürst! Deine Gattin! —

Jason.

Fahre fort. —

Neris.

Hier im Tempel —
Wilden Muthes —
eben jezt —

Jason.

O Geschik! sprich das Wort.

Neris

Sie lechzet wüthend dort
nach deiner Kinder Mord.

Ein Ausruf aller zugleich bezeichnet das Staunen des Volks, den Schrek Jasons:

O Zeus! die Mörd'rin eignen Blutes:

Jason.

Ihr Götter hemmt durch mich
diesen gräßlichen Mord!

Er waffnet sich schnell und eilt mit dem Volke dem Tempel zu: Indem erscheint Medea, den blutigen Dolch in ihrer Rechten, in der Thür des Tempels, von den drei Eumeniden umgeben.

Jason erstarrt, das Volk weicht vor Schrekken zurük — Schrekliche Pause! —

Medea. Erstarre! und sieh Medeen,
Der Rache Geweihte!

Jason.

Verruchte! — meine Kinder!

Medea.

Sie stürzten wie mein Bruder.

Rezitativ.

Hinweg! nach Kolchos! flieh mit rastlosem Ruder!
Flieh von Küste zu Küste, verwaist, zum Gram verdammt!
Ueberall von der Glut meiner Rachsucht umflammt
Triumfirenden Muths schweb ich fort durch die Luft.
Noch unbewußt, wohin mich mein Verhängniß ruft!
Bald aber ruf ich dich, dich Treu vergeßnen Gatten,
Zum Acheron hinab ins Reich der Schatten.

Ein Wink von ihr, und ein Wagen mit feuerspeienden Drachen bespannt, kommt hervor,

auf welchem sie sich in die Luft erhebt. Von allen Seiten sprühen Flammen: unter dem fürchterlichsten Erdbeben zerfällt Tempel und Pallast in Trümmer und ein verheerender Feuerregen fällt vom Himmel.

Während diesen Greulszenen flieht das bestürzte Volk und mit folgendem Schlußkor endigt die Oper:

O Nacht voll Mord!
Die Rachen der Hölle eröffnen sich dort.
Hinweg, nur fort!
Von diesem Schrekkensort.

Die deutsche Uebersezzung, nach der sie in Berlin gegeben wurde, ist vom Theaterdichter daselbst, Herrn Herklots, und dem Originale so treu als passend der Musik. Er ist dem Originaltexte noch vorzuziehen in Hinsicht des Anschmiegens an die Musik, wiewohl in Hinsicht des leidenschaftlichen Ausdruks der französische auch seine eigenthümlichen Vorzüge hat.

Ouverture und Szenen sind von Cherubini selbst fürs Klavier ausgezogen und im Härtelschen Musikmagazine in Leipzig zu haben.

Elisa
oder
die Reise auf den Sankt Bernhardtsberg.

Dieses in Hinsicht seines Sujets sowohl, als seiner Behandlung einzige Werk zeugt von tiefem Studium seines Komponisten und ist, nächst der Medea eines seiner gespanntesten Produkte.

Die Schwierigkeiten der Dekorazion, und auch wirklich der frostige Eindruk, den diese vereint mit der klagenden Musik machen, halten die mehrsten Direkzionen von der Aufführung ab, die auch nur dem feiner gebildeten Theile eines Publikums wahren Genuß verschaffen kann.

Das Gedicht hat eine etwas zu dürftige Fabel, der ganze erste Akt ist nur expositio rei; doch ist das Ganze verständig geführt und durch episodisch behandelte Nebendinge belebt.

Das Stük enthält im Grunde nur eine große Situazion, zu welcher alles andere nur hinleitet.

Ein junger Maler liebt die einzige Tochter eines vornehmen Hauses mit aller Glut seiner leidenschaftlichen Seele.

Er findet Gegenliebe.

Aber die Familie widersteht der Vereinigung der Liebenden. Er muß entfliehen, und flüchtet sich und seinen heftigen Schmerz auf die einsamen Eisberge der Schweiz.

Der alte würdige Prior des Klosters, dessen fromme Väter zum Retten der in den Schluchten des Bernhards verunglükten Reisenden bestellt sind, findet ihn und nimmt wie ein Vater sich seiner an.

Der junge Mensch erfährt, seine Geliebte sey vermählt. In Verzweiflung will er sich von den Eisfelsen stürzen. Sie hat aber nur erst zu einer Vermählung gezwungen werden sollen, da der Tod des Nebenbuhlers sie frei macht. Sie reiset ihrem Geliebten nach; kömmt verschmachtet und selbst dem Tode nah, eben an, da sich mehrere Umstände vereinigen, es wahrscheinlich zu machen, der Liebende habe seinen verzweifelten Entschluß ausgeführt.

Aber der Prior hat ihn mit Gewalt zurükgehalten. — Von hier verschlingen sich die einzelnen Parthien zu jener Hauptsituazion, wo eine Menge Dinge zusammen gebracht werden, den Zuschauer zu spannen, und wozu Cherubini zwei

Ensembles geschrieben hat, die ihm allgemeine Hochachtung erwerben müssen, wenn er auch der Welt nichts weiter geschenkt hätte. —

Man sucht ihn auf.

Ein Gewittersturm erhebt sich. Alle sind wegen der herabstürzenden Lawinen in Todesgefahr.

Die Liebenden entdekken einander auf entfernten Felsenspizzen.

Der Geliebte stürzt sich in augenscheinliche Gefahr, um zu seiner Freundin zu eilen. —

Da — rollt eine Lawine herab und reißt ihn in den Abgrund.

Elise sinkt mit dem Ausruf endlosen Jammers hin: Mort, avec des soupçons! (gestorben im Verdacht meiner Treue!)

Da eilen die frommen Väter und Klosterleute herbei.

Nach manchen vergeblichen Versuchen retten sie ihn auf die aus vielen Reisebeschreibungen bekannte Weise und vereinigen die Liebenden.

Dieses

Dieses ist das Skelett des Stüks, welches mit mehrern interessanten Situazionen und Episoden, wie z. B. Zügen von Maulthiertreibern, reisenden Savoyarden belebt wird.

Aus dem nicht unverständigen, aber kalten Stük (in jeder Hinsicht, denn es spielt in den Eisregionen, und das Theater, welches die zwei Akte hindurch unverändert bleibt, stellt die schreklichen Eismassen des großen Bernhard vor, im Hintergrunde das Kloster mit schwarzem Schiefer gedekt, und den Prospekt in die Wolken und höhern Felsenmassen der Schweizergebirge mit ihrem ewigen Schnee), hat erst der Komponist, soweit es möglich war, ein poetisches Werk gemacht. Sein ist nicht nur alle Karakterisirung, alle Bestimmtheit, alle Ausführung der Situazionen, sondern alles, wodurch dieser Stoff über eine gemeine historische Thatsache gehoben wird.

Elisa, Florindo und der Prior sind nun anziehende Gestalten. Alle Ensembles, so ganz verschieden sie von einander sind, sind trefflich, sind, jedes in seiner Art, befriedigend, und doch zugleich immer zu jenen Hauptszenen treibend.

Die größern Arien — diese Oper hat deren für mehrere Personen — sind gut, doch zum

Theil etwas überladen. Man sieht, daß sie der Komponist für Franzosen hat schreiben müssen, die denn doch mehr schreien als singen, und ihrer Akzion vom vollen Orchester unterstüzt, das auszudrükken überlassen, was der Italiener durch seinen Gesang allein zu erreichen bemüht ist.

Wer der geheimen Geschichte des Ganges des Geistes großer Künstler nachgeht, wie sie sich in ihren Hauptwerken ausprägt, wird finden, Cherubini müsse diese Oper zwischen der Medea und dem Wasserträger (Les deux Journées) geschrieben haben.

Historische Beweise hat man nicht dafür, indessen steigt die Vermuthung zur höchsten Wahrscheinlichkeit.

Das Ganze hat nicht ganz die harmonische Haltung und Uebereinstimmung Aller Theile, das gänzliche Zurüktreten der Persönlichkeit des Künstlers hinter sein Werk, wie jene zulezt genannte Oper; — die darum Allen ohne Ausnahme etwas seyn muß, aber nur Wenigen das, was sie eigentlich ist. — Man findet eine Vorliebe nicht nur für alles Pathetische, sondern hin und wieder auch für das Wilde, Schneidende, Schauderhafte, so daß zuweilen wirk-

lich der kühne Geist des Künstlers über dem Theater zu schweben scheint.

So ähnelt das Stük den Werken der neuesten französischen Maler. Es kann niemand, als ein großer Mann ein solches Produkt so ausführen, wie hier Cherubini und in der Malerei David, oder früher Salvator Rose — gethan hat; aber es bezeichnet zu bestimmt neben dem großen Manne auch den Mann dieser Nazion, dieser Zeit und eben auf dieser Stufe seiner eignen Vervollkommnung.

Dieser Ansicht des Ganzen mögen noch einige Hindeutungen auf einiges Vorzügliche dieser Oper zur Seite stehen.

Auch diese Ouvertüre ist ein mächtiges Instrumentalstük, kräftig, aber auch wild und rauh, wie die Gegend des Sankt Bernhards.

Das erste einfache, feierliche und fromme Kor der Mönche, die aus dem Kloster ziehen, die Wanderer, die ihrer Hilfe bedürfen, aufzusuchen, darf jedem, der ein Herz hat, nur genannt werden. Es ist vom Komponisten weiter ausgeführt, besonders sind die musikalischen Hauptideen dem Zuhörer noch näher ans Herz gelegt und unvermerkt tiefer ins Gedächtniß gespielt,

als die Worte oder die Situazion an sich es nothwendig machten. Dazu hatte Cherubini seine guten Ursachen. Wir werden sie sogleich finden.

Das schöne Gemälde des klaren Abends, das von so ruhig heitrer Musik dargestellt wird, thut sehr wohl und macht den Schluß, wo das Kor zu der vorigen Feierlichkeit zurükkehrt, noch tiefer eindringend.

Es ist bekannt, wie man in den Werken großer Musiker zuweilen in einem einzigen, kleinen, unbedeutend scheinenden Zuge, den, wenn er nun gefunden, jeder gar leicht nachmacht, den tiefen, originellen Geist plözlich vor Augen bekömmt. Von vielen Beispielen, die aus dieser Oper angeführt werden könnten, nur hier das Eine, weil es sich in zwei Takten anschaulich machen läßt.

Es ist aus der auf jenes Kor folgenden Arie. Florindo betrachtet die rauhen Felsen, die um ihn her aufgethürmt liegen. Er bricht ab, und gedenkt dann des Glüks seiner Liebe. Den Uebergang von jener Stimmung in diese malen die Blasinstrumente allein durch diesen Gang: (er versirt in B dur)

Larghetto $\frac{3}{4}$

$\frac{1}{4}$ f.	ges g	c. a f	
	f e	es — .	$\frac{1}{4}$
c	des c	f —	
a	b b	a —	$\frac{1}{4}$
f	f —	f —	

Das ist sehr natürlich?

Jawohl: aber es würde es nie ein gemeiner Mensch gefunden haben!

Die höchst seltsame Musik zu dem Gesange des Treibers der Maulthiere mit ihren Schellen und Klingeln und Glokken entgeht Niemand, auch dem Harthörigsten nicht.

Die Malerei des Maulthierzuges wird durch ein Ritornell von vier und zwanzig Takten zu einer Romanze in G moll $\frac{6}{8}$ Takt — ausgedrükt.

Es beginnt piano und die Melodie drükt in der zehn Takte hindurch gehaltenen, (nur zwischen dem fünften und sechsten mit einem Takte unterbrochenen) Figur

(d cis d cis d′, d cis d cis d′ *)

---

*) Die akzentuirten d′ sind Achtel, die andern 16theile.

das Schütteln und Nikken mit den Köpfen der Maulthiere und das dadurch entstehende Klingeln der anhängenden größern und kleinern Glokken und Schellen aus, während die Begleitung in immer gleicher Sechzehntheilbewegung das Trampeln und Marschiren der Thiere bezeichnet. Unter einem allgemeinen Ruhepunkte des 14ten Halbtakts hält das Trampeln und Klingeln still und nun beginnt Mikeli seine — ächt Savoyardische Romanze, bei jeder Gesangpause, durch den Vers verursacht, mit dem vierten oder dritten Takte hört man das Klingeln der Maulthierglokken wieder.

1.

D' zaneto montant á l'ouspice
D'paour d'tomber dans l'precipice:
Oun biou d'zour appelit d'Zannot,
Garchon qu'a ma fort rend service 𝄐
Et zon! et ohe! 𝄐
La bell' ne montais pas là haut;
:,: Lou pé vous glisera bentot. :,:

2.

Ne v'la ti pas q'son sabibu s'casse,
Et D'Zannetto tomb' sur la glace!
Mais l'biou garchon qui n'est d'gen sot,
S'fra ben payer s'il la ramasse: . . . . 𝄐
Et zon! et ohe! 𝄐

La bell' ne montais pas la haut;
:,: Lou pé vous glissera bentot. :,:

3.

Vla que cette choute eut Souites!
All ne po piou marchais si vite:
D'Zan la quitta sans sonnais mot,
Il avio ben dit: pauvre p'tite ....
Et zon! et ohe!
La bell' ne montais pas lá haut;
:,: Lou pé vou glissera ben tot, :,:

1.

Auf steiler Eisbahn gieng Zanette,
Von Schauder längs des Abgrunds Bette;
Und plump! da sank sie tief in Schnee.
Sie rief Zanin, daß er sie rette
:,: Ey, ey! o weh! :,:
Mädchen o seyd auf eurer Hut,
:,: Daß ihr nicht gleichen Fehltritt thut. :,:

2.

Zu Hilfe kam Zanin geflogen,
Er war Zanetten längst gewogen;
Doch gleitend von der steilen Höh,
Ward er von ihr hinab gezogen;
:,: Ey, ey! o weh! :,:
Mädchen o seyd auf eurer Huth
:,: Daß ihr nicht gleichen Fehltritt thut. :,:

3.

Nun lagen beide tief im Schlunde!
Zwar giengen sie nicht ganz zu Grunde,
Sie kamen glüklich aus dem Schnee,
Doch erst nach Ablauf einer Stunde. 𝄐
:,: Ey, ey! o weh! :,: 𝄐
Mädchen, o seyd auf eurer Huth,
:,: Daß ihr nicht gleichen Fehltritt thut. :,:

Hinter jedem Verse eine Koda von 7½ Takten, die fast in derselben Beweglichkeit des Ritornells das Stampfen und Klingeln der Thiere ausdrükt.

Die Malerei des Zuges sowohl als des nazionalen Gesanges, der sich größtentheils durch Halbtöne zieht und nur erst beim Refrain: „Mädchen o seyd auf eurer Huth," einen melodischern Gang nimmt, ist unübertrefflich.

Florindo's große Szene: Partir! partir u. s. w. ist ein Bravourstük des Komponisten, Sängers und Orchesters.

Der Final des ersten Akts fängt mit dem Eintritt der Nacht feierlich an.

In Florindo's Herzen fasset jener schrekliche Entschluß tiefere Wurzel, und der Prior will ihn ahndend nicht verlassen.

Dieser ganze Final hat in alle seinen äußerst mannigfaltigen Theilen ganz vortreffliche Stükke.

Das Läuten der Betglokke im Kloster, das hier nicht nur überhaupt höher spannen soll, sondern dadurch eine Hauptsache wird, daß der Prior ihrentwegen fort muß — hat darum der Komponist nicht dem Theatermeister überlassen.

Die Glokke muß in A gestimmt seyn, wie Cherubini geschrieben hat — So frei, als habe er an dies A nicht zu denken gehabt und das doch so harmonisch unausgesezt mitklingt, und nun wesentlich auch zur Musik gehört, ungefähr 80 Takte hindurch. — : das muß man nur bei ihm hören.

Elisens Annäherung und Situazion wird, ehe man die Wandlerin erblikt, schön durch das Hornsolo vorbereitet; und da sie endlich erschöpft hinsinkt, und es um sie geschehen scheint: wie herzerquikkend ertönt da die Melodie des frommen Gesanges der rettenden Mönche, mit welchem sich die Oper anfieng und welche eben darum der sinnige Komponist dort den Zuhörern so nahe ans Herz legte!

Und, da sie ihr die erste Hilfe gebracht haben, der schöne Gesang aller:

Venez dans lieux solitaires! etc.

mit der glücklichen Führung aller Singstimmen! Hieran schließt sich ein heitrer Kanon, während der Zug mit Elisen nach dem Kloster aufsteigt, und damit endigt sich der erste Akt sehr ruhig und sanft.

Den zweiten eröffnet ein froher Zug Savoyarden. Diese ganze vom Komponisten gut ausgeführte Musik ist so angemessen, so ergreifend, daß man sich gänzlich bei ihrem Anhören unter die Karavanen dieser Menschen versezt glaubt. Der Führer singt allzeit einen Vers, dessen Refrain das Kor jedesmal aufholt. Auch dieses bezeichnet den Karakter des Nationalgesangs vortrefflich, daß die Tonart mit Dur und Moll wechselt.

Die Romanze beginnt unmittelbar nach einem starken Vorschlage des Grundakkords F moll — der den ersten ($\frac{6}{8}$) Takt füllt, und in die Hälfte des andern unter einem Halter herüber gebunden ist, unter in 8tel gebrochenen Akkorden.

Lison r'fusa pus d'un amant 𝄐
D'Janot' en faveur d'son argent 𝄐
:,: D'époux futur eut l'privilége. :,:
𝄐 Mais avant la ruse li dit. 𝄐
Visant sous ca pe à queq' manege. 𝄐

Jetzt wird die Tonart F dur, mit derselben Form der Begleitung.

Vas à Paris, mon cher petit,
:,: Grossir ta boul de neige. :,:

Nun tritt der ganze Kor ein und holt mit derselben Melodie das Refrain auf, doch unter stärkerer Begleitung.

Vas à Paris, mon cher petit,
Grossir ta boul de neige.

Muntre Koda von 10½ Takten.

2.

D'Janot partir donc en pleurant,
Et Lison pu' en faisait semblant
Li dit: Vois st'ancien mon de neige: (bis)
ça Fondrait putôt qu' mon amour!
D'Jean s'éloigna, donnant au piége:
Un galant vint rôder chaq' jour
Prés d'ses boules de neige. (bis)

3.

Quand Jean revint, tout fut fondu;
Lison dit: mon ami, q'veux-tu
J'avons eu tant d'chaleurs! qu'q frais-je? (bis)
Jean prit ça pour argent comptant;
Aussi comm' le ciel le protége:

Chaque anné il voit, quoique absent,
Grossir sa boul de neige. (bis)

4.

Epoux, dont l'or fait tout le prix,
Sachez qu' un tendron sans l'coeur pris,
Ne fait qu' un sermont sacrilége. (bis)
La vertu, l'esprit, les appas,
D'un doux hymen, v'la le cortége:
L'or et l'eclat ne durent pas;
C'est une boul' de neige. (bis)

Luzette hatte Geld und Gut; 𝄐
Der arme Lukas faßt den Muth. 𝄐
:,: Und macht den Heirathsvorschlag rege. :,:
𝄐 Luzette spricht mit schlauem Blik: 𝄐
Du wärst nicht arm, wärst du nicht träge! 𝄐
Geh, sieh die Welt und mach dein Glük!
Der Schneeklump wächst auf dem Wege.

Kor.

Geh, sieh die Welt und mach dein Glük!
Der Schneeklump wächst auf dem Wege.

2.

Und Lukas geht nun in die Welt,
Luzette die sich zärtlich stellt,
Schwört, daß sie ew'ge Treue hege. :,:
Doch falsche Münze war ihr Eid;

So schlecht an Werth, wie an Gepräge!
Die Liebe kühlt sich mit der Zeit,
Wie Schneeklump auf dem Wege; :,:

Kor.

Ha! Liebe kühlt sich mit der Zeit,
Der Schneeklump wächst auf dem Wege. :,:

3.

Freund Lukas dient indeß dem Staat,
Er war drei Jahre lang Soldat
Für wenig Geld und viele Schläge. :,:
Voll Hoffnung kömmt er nun zurük,
Ihm sizt ein Andrer im Gehege!
Zu Wasser wird sein ganzes Glük,
So schmilzt der Schneeklump am Wege. :,:
Kor. Zu Wasser. u. s. w.

4.

Giebt euch ein Mädchen Hand und Wort,
So reist nicht vor der Hochzeit fort!
Denn Liebe will beständ'ge Pflege. :,:
Doch bleibt auch nach der Hochzeit treu,
Damit die Liebe sich nicht lege!
Der Liebe Glut ist bald vorbei,
Ihr Schneeklump wächst auf dem Wege. :,:

Kor.

Der Liebe Glut. u. s. w.

Herrliche Arie Elisens mit obligater Hoboe.

Ich übergehe hier eine Menge einzelner Schönheiten, an denen dieses Stük so unendlich reich ist und schreite gleich zu den Ensembles, welche zusammen genommen, die oben angegebene Hauptsituazion des Stüks ausmachen, und wozu auch Cherubini alle seine Mannigfaltigkeit, Tiefe und Kraft verwendet hat. Aber eben darum kann man hier wohl dem Sinne vertrauen, den die Natur in alle gelegt hat, und den diese Musik gewiß anregt, wenn man ihr nur Aufmerksamkeit schenken will, und nicht mit leerem Kopfe und mattem Herzen dasizt. Auf einige Meisterzüge, die sich durch Worte begreiflich machen lassen, will ich nur die verweisen, welche die Oper oft genug hören, um auch die Details verfolgen zu können.

Wo Florindo den Entschluß sich hinabzustürzen ausführen will, ergreift ihn plözlich das Gewissen; er schaudert zurük und ruft: Ciel! sauve moi le crime! Dieses sagt er ad libitum also:

$\frac{4}{4}$	es	es c. c	a a. b	g g
	Ciel!	— sauve	moi le	crime!

Das Orchester hat die Begleitung schnell abgebrochen, und zu dieser Stelle fallen plözlich

vier Waldhörner in diesem zwei Takte und ein Viertel gehaltenen Akkord ein: es c a fis

Die Wirkung ist einzig, wie der Gedanke des Künstlers.

Nun der eintretende Orkan! — Zu den schreklichsten Partien hat der Komponist, wie sein Ahnherr, Glük, bei ähnlichen Veranlassungen, ganz neue Modulazionen ersonnen.

Die Erwartung, während die frommen Väter den in den Abgrund gerissenen Florindo zu retten bemüht sind, und die der Komponist mit kühnem Selbstgefühl so lange hinhält und immer höher spannt, bis endlich Hoffnung, dann Rettung und nun allgemeine Freude erscheint, (der frohe Kor, B dur, zwei Viertel-Takt, ist ganz vortrefflich begleitet!) und nun das Ganze nur mit einem kurzen frohen Schlußkor beschlossen wird — dies alles wird immer als ein Muster dramatischer Musik vorgelegt werden können.

Die Hofmeister und Kühnelsche Handlung hat einzelne Arien im Klavierauszuge von dieser Oper herausgegeben.

Der Wasserträger
oder
Die Tage der Gefahr, — auch unter dem Titel Graf Armand oder die zwei gefahrvollen Tage. — Les deux Journées. — (Komponirt 1800). Die deutsche Uebersezzung vom D. Schmieder.

Diese Oper ist es eigentlich, die Cherubinis Ruf am allgemeinsten und dauerndsten begründete. Sie ist die bekannteste auf allen Theatern in und außer Deutschland, ja selbst kleine wandernde Gesellschaften befassen sich mit ihrer Aufführung. Sie ist allgemein beliebt und erregt immer neues Interesse. Auch ist alles von Seiten des Dichters und Komponisten darauf angelegt und die Fabel vortrefflich gewählt.

Graf Armand, ein eifriger Patriot und der einzige Bürgerfreund, wurde durch die Kabalen des Kardinal Mazzarini gestürzt, verlor seine Stelle im Parlamente und sollte endlich auch das Leben verlieren, weil er noch der Einzige war, der das Wort zur Vertheidigung des französischen Volks redete, es gegen die gänzliche Unterdrükkung Mazzarinis zu schüzzen.

Gewarnt von der schreklichen Gefahr, ohne Freund ohne Hilfe, als Freund der schwächern Par-

Parthei, konnte er sein Leben nur durch die Flucht retten.

Allein wohin sich wenden? Alle Wachen standen in Mazzarins Solde, ein bedeutender Preiß ist auf seinen Kopf gesezt. Er selbst kann es nicht mehr wagen, selbst unter der dichtesten Verkleidung aus der Stadt zu entschlüpfen, da die Wachen an den Barrieren die schärfsten Ordres haben, alles anzuhalten, was keinen Paß hat, und nur im mindesten verdächtig erscheint.

Seine treue Gemalin theilt die Gefahren ihres Gatten. Das unglükliche Paar irrt schon mehrere Tage in Verkleidungen, die sich schnell wechseln lassen, auf den Straßen von Paris umher, mit jedem Augenblikke zitternd, wo ein Spion oder einer der besoldeten italienischen Soldaten sie dennoch erkennen und zum Tode schleppen werde. Nur dem Wechsel der Verkleidung haben sie bis jezt ihre Verborgenheit verdankt.

Ein Savoyard, der einen Theil der Stadt mit Wasser versorgt — ein Wasserträger — entdekt sie und entschließt sich zu ihrer Rettung. Er nimmt sie mit sich in seine Wohnung, wo er sie listig gegen das Nachsuchen der Wache zu verbergen weiß.

Antonio, sein Sohn erkennt in dem Grafen seinen ehemaligen Erretter aus dringender Hungersnoth und vom nahen Tode. Als Antonios Schwester, der Morgen mit einem Bauermädchen zu Gonesse verheirathet werden soll, schlüpft die Gräfin mit ihm nicht ohne Gefahr, aus welcher sie die Schlauheit des hinzugekommenen Wasserträgers rettet, zum Thore hinaus.

Eben so weiß dieser edle und dabei äußerst schlaue Mensch, die Wachen zu täuschen und läßt den Grafen, den er verstekt in seinem Wasserfasse mit sich führt, durchs Thor schlüpfen, als eben die Schildwacht abwärts geht, und die Soldaten um den Grafen zu suchen sich in mehrere Sekzionen des Stadtviertels vertheilen.

Im dritten Akte kommen die Geretteten zu Gonesse zur Hochzeit. Armand verbirgt sich in einen hohlen Baum. Indessen ist ein Kommando den Fliehenden nachgeeilt und rükt in das Dorf. Zwei Soldaten, die sich in die Gräfin als verkleidetes Bauermädchen verliebt haben, schleichen ihr nach; eben als sie zum hohlen Baume schleicht, ihrem Manne Nahrung zu bringen, umringen sie plözlich und wollen ihr Gewalt thun, sie schreit. Ihr Gemal, seiner eignen Sicherheit vergessend, erhebt sich aus dem Baume, feuert eine Pistole auf die Soldaten und ist — mit

einemmale entdekt. Der Hauptmann kömmt herbei, Wache umringt ihn. Seine Gemalin will sich nicht von ihrem Gemal trennen. Der Offizier, so weh es ihm thut, muß mit gewaltsammer Trennung drohen. In dieser ängstlichen Situazion erscheint der edle Wasserträger mit einem Kommando Soldaten und mehrern Bürgern der Stadt Paris zum drittenmale als Engel der Rettung.

Er hat seit Armands Entfernung mehrere Bürger zusammengebracht, ist an der Spizze dieser Deputazion selbst zur Königin gegangen und hat für den Grafen gebeten, dessen Unschuld erwiesen worden ist — Jezt kömmt er und überreicht das Schreiben. Der Graf ist gerettet und wieder in seine Aemter und Würden eingesezt. Allgemeiner Jubel. Die Gräfin stattet das Hochzeitpaar aus. —

Gewiß ist diese Oper eine der vorzüglichsten aus der Gattung der Semi-Seria, die vielleicht jemals geschrieben wurden. Das Sujet ist interessant, die Ausführung gut, und die Musik, gerade für diese Gattung, unübertrefflich.

Kein einziger der jezt lebenden Theaterkomponisten aller Nazionen macht mit dem, mit welchem überhaupt nur etwas zu machen ist, so ganz

was er will; keiner führt uns so über alles Gemeine und Alltägliche hinaus, und wenn er es für gut findet, in den Acheron oder in Elisium; keiner versteht zu diesem Zwek alle Hilfsmittel seiner Kunst, auch die verborgensten so zu benüzzen, wie Cherubini. Von dem, was jedem Aufmerksamen sich aufdringt, und der Oper in ihren Folgen, hernach; jezt vorläufig etwas über ihre Nebenparthieen.

Rosine, das Bauermädchen, Antons Braut, kömmt nur im dritten Aufzuge vor, hat keine Oktavseite zu sprechen, nicht sechs Zeilen zu singen; ist aber fast immer gegenwärtig und bei der Handlung der andern sehr interessirt — und ihr Karakter und ihre ganze Rolle ist, ohne den geringsten Eintrag den Hauptparthieen zu thun, in der Musik so bestimmt angegeben, daß die Schauspielerin alle ihre Bewegungen daraus abnehmen kann; ja diese kleine Rolle ist so schön vorgezeichnet, man möchte sagen, blos aus den leisern Lauten einzelner Instrumente gewebt, daß Rosine, wenn sie das Ihre nur zu suchen und wiederzugeben versteht, eine der liebenswürdigsten Personen des Stüks wird.

So ist es in den verwikkelten Situazionen Aller; sie könnten pantomimisch aufgeführt werden, und wenn man dann nicht die Stimmen

vermisste, würde man kaum etwas vermissen. Alles, alles, was der Schauspieler äußern und der Zuhörer genießen soll, ist in der Musik.

Und was für Mittel gebraucht der geniale Komponist dazu?

Je nachdem es die Situazion verlangt, jezt alle Gewandtheit der Melodie, jezt alle Tiefe der Harmonie, alle Kühnheit der Modulazion, und jezt — einen einzigen Ton, (nicht einmal einen Akkord) den das Orchester angiebt!

Das Stük beginnt mit einer ausdruksvollen Romanze, in welcher der Sohn des Wasserträgers einen Vorfall aus seinen Knabenjahren erzählt. Vieles im ganzen Stük bezieht sich auf diese kleine Geschichte, und wo der entfernteste Bezug darauf, wenn auch gar nicht in den Worten, nur in der Sache liegt, und der Fantasie des Zuhörers nur dunkel vorschweben soll, da tönt, wie aus langer Vergangenheit, irgend ein Stük der Melodie dieser Romanze herüber, und schien es sich nur in die vom Orchester, das die gegenwärtige Situazion ausführt, ganz abgesonderte Flöte verloren zu haben.

Was diese Bedeutsamkeit wirkt, wird jeder, der sich nur beisammen hat, und hingeben will,

besonders im Final des ersten Akts in sich selbst finden.

So legt auch der gute Micheli in seiner ersten Arie sein ganzes Wesen zu Tage; und wenn er nur wieder erscheint, deutet die Musik auf jene Arie, und der Mann steht wieder ganz vor uns, auch wenn er nur Gleichgültiges zu singen und zu sagen hat.

Gerade durch solche Züge hebt der Komponist diesen Mann als Hauptperson hervor, da sein Gesang nicht hochschweben darf.

Diese Bedeutsamkeit macht auch die Ouvertüre und die Eingänge zu den beiden folgenden Akten unschäzbar.

Man zittert z. B. vor Erwartung und wehmüthiger Theilnahme an den Hauptpersonen, bey der Musik zu Anfang des zweiten Akts, ehe noch der Vorhang aufgeht, und man nur weis, was geschehen soll. Und sieht man sich nun diese Musik an, so erstaunt man, mit wie Wenigem der Komponist solche Gewalt über uns ausübt.

So auch der Eingang zum dritten Akte, der uns so freundlich in eine ländliche Szene versezt, wo eben ein Hochzeitfest begangen werden soll,

und wo wir das noch nicht entschiedene Schiksal des Grafen Armand und seiner Gemalin aus den Augen verlieren könnten: aber da beginnt eine einzelne Flöte, ohne alle Begleitung, ihre Klage, und erinnert uns, ohne dem Gange des Orchesters Eintrag zu thun, an diese Unglüklichen und a, die weinende Braut.

Und wenn endlich der Retter am Schluß erscheint, und alle sich zur Freude vereinigen: da kömmt noch einmal der heitere Refrain aus der Romanze zu Anfang des Stüks im Orchester wieder, führt mit diesem Einen glüklichen Zuge das Ganze zusammengefaßt vor uns vorüber, und entläßt uns mit der schönsten Befriedigung.

Wenn man unsern deutschen Opernkomponisten Etwas sagt über die Spiegelfechtereien und Seiltänzereien, die sie den Sängern zumuthen, über ihre unbestimmten, konzertirenden Simfoniensäzze, mit denen weder Sänger noch Akteurs wissen, was sie anfangen sollen, u. d. gl. so antworten sie: wir wissen recht gut, daß das nicht so seyn sollte, aber das jezzige Publikum will es nun einmal so haben. Freilich, wenn man ihm nichts giebt als abgegriffene Alltäglichkeiten; wenn man sein Wohlgefallen nicht fesseln kann, so will es Reizmittel — (Opiate) — jener Art, um doch Etwas (Schmerzstillendes) zu haben, das wirkt.

In Cherubinis Oper ist nicht eine einzige große Arie, ja nicht eine einzige Passage: und demungeachtet ist lange keine Oper, auch von der für Musik gar nicht gebildeten Menge, mit solchem Enthusiasm aufgenommen worden, als diese, und ich bin versichert, sie hat dieses Schiksal überall, wo man sie gut giebt, und das Publikum nur nicht so stumpf ist, daß es gar nicht mehr Achtung geben mag. Selten gegen das Vortreffliche, nur oft gegen das Mittelgut ist das Publikum ungerecht.

Der deutsche Titel — der Wasserträger — ist in Hinsicht dessen, daß sich alles um den schlauen ehrlichen Wasserträger Micheli dreht, wohl gut gewählt; indessen paßt er zum Ganzen gar nicht, und zur Ouvertüre am wenigsten. — Diese ist ganz für den Titel: die Tage der Gefahr, geschrieben. Sagt man daher in Deutschland: die Ouvertüre paßt nicht zum Stük — nämlich zur Person des Wasserträgers, der bei aller Angst und Gefahr niemals den Kopf verliert, und lustig und munter — wenigstens scheint — so hat man Recht. Allein Cherubini komponirte ja die Ouvertüre zu Les deux Journées, und ihm schwebte bei der Ouvertüre, die doch immer das ganze Gefühl des Stüks in einer Universalité aussprechen soll — dieses, nicht aber die Machinazion, die es zu

verdrängen sucht, vor. Allerdings ist der Wasserträger Mickeli die Person, welche den Knoten des Stüks schürzt, hält und lößt, und so zu sagen, die Hauptperson. Allein alles, was diese Hauptperson thut, geschieht, wenn schon mit aller Besonnenheit und anscheinender Leichtigkeit, doch nur in Angst und Gefahr, und Angst und Gefahr sind es ja eben, welche alle die raschen Geniestreiche des Wasserträgers hervorzwingen!

„ein Thatendrang vom Schiksal eingepreßt!“

und alle diese Thaten beständig im Kampf des widrigen Verhältnisses. Aengstlich entflohen die beiden Verfolgten. Der Wasserträger nimmt sie auf in seine Wohnung. Kaum wähnen sie sich sicher, als die Wache kömmt, sie aufsucht, das ganze Haus visitirt. Nur mit Noth, daß Armand ins Bette kriecht und für den alten Großvater ausgegeben wird, Konstanze für des Wasserträgers Tochter gilt, entgehen sie dieser Gefahr. Man zittert jeden Augenblik, der Alte möchte zurükkommen und alles wär verrathen.

Hat endlich der Wasserträger die List ersonnen; jezt will die Tochter (im ersten Final) nicht von der Hochzeit bleiben, und der Wasserträger muß sich zerschwazzen und alle Autorität anwenden, sie ruhig zu halten. Verdrüßlich, aber als gutes Mädchen und gehorsame Tochter giebt sie nach.

Jezt ist Konstanze schon mit Antonio im Thore an der Barriere. Ein Schritt und sie sind in Sicherheit — aber ach! da wird der Paß abgefodert, nun treffen die Augen des Mädchens nicht mit den im Paß beschriebenen. Konstanze wird ängstlich, Antonio stottert einige Lügen zusammen, die ihn mehr hinein als herausschwazzen. Er soll in die Wache geworfen werden. Glüklicher Weise kömmt der Wasserträger — den Vorsicht, Ahnung und — sein Geschäft dorthin führen, herbei, und schwazt sie noch zur rechten Zeit durch. Wie ängstlich muß er den Zeitpunkt wahrnehmen, wo kein Soldat lauscht und die Schildwache an der Barriere eben seinem Fasse den Rükken kehrt, um den Grafen aus dem Fasse heraus und durchs Thor schlüpfen zu lassen. Nur um einen Schritt darf die Schildwacht ihre Promenade verkürzen und den Rükweg zum Thore antreten, und der Graf sammt dem Wasserträger sind unvermeidlich verloren.

Nun kommen endlich die Flüchtlinge zu Gonesse an. Die Gräfin gilt noch immer für Antons Schwester, und der Graf muß sich in einen hohlen Baum verstekken, wo er vor Hizze, Hunger und Durst bald verschmachtet. Kaum noch der Angst in Paris entronnen, folgt das Kommando von Soldaten den Flüchtlingen auf

dem Fuße nach, durchsucht alle Winkel des Dorfes und der Gegend. Jezt die neue Angst, dadurch von beiden Theilen noch vermehrt, daß, als Konstanze ihrem Gemal Essen bringen will, das verabredete Zeichen giebt, und er nicht antwortet, weil er weiß, daß Soldaten um den Baum schleichen, sie wähnt, er sey erstikt — und er alle Augenblikke sie der Ungezogenheit der Soldaten geopfert oder sich verrathen sieht. — Das leztere erfolgt wirklich. Nun die gewaltsame Trennung, bis am Ende die vom Wasserträger bewirkte Gnade des Königs alles wieder gut macht. — Selbst die Nebenpersonen sind in Angst — Angeline (nach andern Uebersezzungen Rosine), mit welcher Sehnsucht erwartet sie zu Anfange des dritten Akts ihren Bräutigam! was so schön in der Stelle: „ach Anton kömmt noch nicht zurük!" von der Musik ausgesprochen wird. Ich würde also die Oper lieber die Tage der Gefahr nennen, und dann wüßte gleich jeder Zuhörer, warum die Spannung in der Ouvertüre? und könnte sich das Ganze leicht erklären. Die Ouvertüre soll eben die Angst und Spannung nebst den verzweifelten Entschlüssen, die daraus hervorgehen, malen, und so das allgemeine Gefühl, welches durch das ganze Stük weht, darstellen, und dieses thut sie auch vortrefflich. Ja diese Situazion dieses Stüks ist wirklich so invidualisi-

rend gemalt, daß man den tiefen Seelenblik Cherubinis nicht genug bewundern kann. Auch dadurch, daß jeder Akt seinen besondern Eingang hat, wird das Gefühl eines jeden derselben noch deutlicher und individueller bezeichnet. Die erste große und Hauptouvertüre beschreibt die Tage der Angst und Gefahr im Allgemeinen, die schnellen Entschlüsse, vom Zufall an die Hand gegeben, vom Zufall zerstört, in einer gewissen wild chaotischen Verwirrung, in einem Tumult, wie das Aufwallen des Bluts, wenn es bei mißlichen Situazionen zu Kopf und Herzen dringt, die Wirkung hervorbringt, daß man Brausen vor den Ohren bekömmt, hört und nicht hört, sieht und nicht sieht, und bei hin- und hergeworfenem Gemüth ganz andere Ansichten der Dinge bekömmt, verschieden von ihrer objektiven Anschauung, zu Entschlüssen greift, die eben durch diese Verschiedenheit scheitern müssen. — Durch den ersten Akt erhält dieses Gemälde Beleuchtung der Anschaulichkeit. Wir lernen die Geängsteten kennen, hören sie sprechen und wissen ihren Entschluß.

Wir können also in so fern schon ruhiger seyn, und müssen nun abwarten, wie dieser Entschluß gelingen werde?

Sehr richtig ist also auch von Cherubini das Verhältniß der ersten Ouvertüre zur zweiten

abgeschnitten. Sie ist ängstlich erwartend, aber — ruhig — während die erste gespannt, treibend, stürmend ist; und es ist sehr wahr, daß wir ruhiger werden, sobald wir nur einmal die Gefahr nur kennen, in der wir schweben. Größer ist die Angst der Ungewißheit, als die der vollständigen Kenntniß, weil mit lezterer zugleich Aussichten zur Umgehung derselben näher oder ferner erscheinen.

Mit dem Schlusse des zweiten Akts wissen wir die Liebenden außer Gefahr, außer der Stadt, wo ihnen Auflaurer auf jedem ihrer Schritte folgen. — Sie ist entschlüpft — er ist zum Thore hinaus ins Freie. Dieses Bewußtseyn lößt die Spannung, die Angst ist vorüber, wir wissen sie in einer freundlichen anmuthigen Gegend und schöpfen tiefen Athem (im ersten Takt des Eingangs zum dritten Akte —), aber bald kehrt doch die bange Besorgniß zurük: „Sollte man ihnen nicht nachsezzen? sollten sie wirklich ihren Peinigern noch glüklich entkommen? Ach Gott, wenn sie nur nicht in neue Gefahren verwikkelt werden!" Diese Gefühle verbittern uns die Freude, wie die klagenden Adagiosäzze der Soloflöte, den frohen Gang der Saiteninstrumente dieses dritten Eingangs unterbrechen.

Doch nun zurük zur ersten Ouvertüre!

In mechanischer Hinsicht kann ihr freilich ein Fehler mit Recht vorgeworfen werden: — sie ist zu lang für eine bloße Ouvertüre (im Grunde fast zu lang für einen periodischen Simfoniesaz), und die Spannung, in die sie versezt, muß, eben weil sie zu lange anhält — Uebereiz und — Erschlaffung gegen das Ende erzeugen und die Sehnsucht nach Erhebung des Vorhangs erregen.

Die Ouvertüre zum Don Jouan ist lang, aber diese ist bei weitem länger. Auch kann das Gemüth eine Ouvertüre, wie die zum Don Jouan bei weitem länger aushalten, als diese: denn die Tonart D im Don Jouan spannt bei weitem die Nerven nicht so gewaltsam, als das schneidende, nervenkizzelnde E; zu dem sind die Stürme, die in der Ouvertüre des Don Jouan das Gemüth von Zeit zu Zeit andonnern, wieder mit artigen Tändeleien unterbrochen, die durch ihre Abwechselungen dem Gemüth Zeit geben, sich zu erholen und dadurch die folgenden Anfälle mit neuer Kraft verstärken. Die tändelnden Stellen lassen uns Raum, uns für die stürmenden zu sammeln, und diese machen uns jene willkommener. Das Gemüth will in dieser Ouvertüre abwechselnd geschüttelt seyn, und verlangt eben bei einer tändelnden Flöten- und Violinstelle einen derben Trompetenschrei, der

uns einmal durch Mark und Beine zum Rük-grad herunterfahren soll. Das liegt auch mit im Karakter des Don Jouan, der das Schreklichste mit unbegreiflichem Leichtsinne paart — in einem Augenblikke die Tochter nothzüchtigt, im andern den Vater, wie eine Lerche am Bratspieß, an den Degen spießt, und im dritten schon wieder einer fremden Dame huldigt, von ihr verachtet ein Bauermädchen verführt, den Bräutigam prügelt, einen steinern Mann zu Gaste bittet, mit dem Teufel rauft — während hier die ganze Handlung sich, mehr in sich, verwebt, in der Einheit und dort in der Mannigfaltigkeit ausspricht, dadurch also der Ouvertüre eine gewisse Eintönigkeit nothwendig mittheilen muß. Daher wird ihre Länge doppelt bemerkt, weil sie immer fortdrängt und zu viel Kraft und zu wenig Anmuth hat.

Indessen ist dieses Cherubini weniger übelzunehmen, als dem — Dichter, der die Unvorsichtigkeit begieng, und die Oper mit Gespräch anfangen ließ. Der Komponist darf bei einer Oper mit der Ouvertüre schlechterdings nicht allein stehn und sich selbst überlassen bleiben, und die Art der Italiener, mit einer Introdukzion mehr oder minder groß, nach Verhältniß zu beginnen, zeugt von tiefem Kunstblik und Geschmak dieser Nazion. Eine Ouvertüre ist die musikalische

Vorrede zum Werke. Wenn nun zwischen die Vorrede und dieses ein Stük von etwas anderm gebunden wird, so muß nothwendiger Weise ein Mißverhältniß entstehen.

Cherubini hätte bestimmt ganz anders gearbeitet, dafür birgt seine innige Bekanntschaft mit dem, was wir gemeiniglich Effekt nennen, und die ihm ganz karakteristisch eigenthümliche Kunst, mit wenig Noten sehr viel zu sagen, wenn er durch eine Introdukzion besser orientirt gewesen wäre, auf die er in der Ouvertüre hätte hinsteuern können. Aber so beginnt die Oper mit Dialog. Eine Ouvertüre mußte nun doch gemacht werden, aber wozu? worauf? In dieser unbeschränkten Einsamkeit mußte auch die festeste Feder schwanken, der Komponist sieht sich um nach dem Dichter — er bleibt aus, und die Leere auszufüllen, fantasirt der Komponist seinem Besuch entgegen, und da dieser zu lange auf sich warten läßt, vertieft sich jener in seinen Tönen, aus denen er sich nun nicht so geschwind herauswikkeln kann, und läßt, zur gerechten Wiedervergeltung, den Herrn Poeten ein Bischen hinter dem Vorhange warten.

Selbst die Stille auf einmal nach der lärmenden Ouvertüre, wenn nun die trokne Prosa angeht, vermehrt den Unwillen gegen sie. Ihrem

rem Umfang, ihrer intensiven Größe zufolge war man berechtigt, ein großes Kor oder etwas dem Aehnliches zu erwarten, und siehe da — alles still. Diese Ouvertüre diente nur dazu, daß der Lampenpuzzer Zeit gewann, seine Lichter vollkommen in Ordnung zu bringen, und eine oder die andre Schauspielerin den Soufleur nochmals, vor seinen Kasten gebükt, zu bitten: sie ja nicht stekken zu lassen, und hübsch anzublikken, wenn die Reihe an sie käme.

Indessen ist es ungerecht, gegen den Komponisten, wie gegen das Publikum, wenn man diese Ouvertüre, ad modum gewisser Theaterdirekzionen, die sich aufs Streichen überhaupt verstehen, diese Ouvertüre, wie sogar an einem gewissen großen Theater geschehen seyn soll — kastriren, streichen und zusammenfezzen wollte.

Besser, was ich mehrmal mit Glük einigen vernünftigen Direkzionen angerathen habe, man läßt den ersten Dialog lieber ganz weg — viel wird nicht dabei verloren, und fängt gleich die Romanze an, deren sanfte Töne mit dem herzlichen Refrainkore einen recht lieben Ruhepunkt nach dem Sturme der Ouvertüre gewähren. Durch eine kleine Einschaltung von etwas Dialog nach der Romanze kann ihre Veranlassung

immer noch recht gut erklärt werden, obschon dieses nicht sehr nöthig ist, da das ganze folgende Stük ihre beste Erklärung ist.

Die Ouvertüre malt also das Gefühl der Angst und Gefahr. Bei Gefahren, zumal von dieser Art, ist das Gemüth exaltirt und in höherer als gewöhnlicher Spannung — daher auch Cherubini die Spannung der Instrumente erhöhte und mit der der Nerven in glükliche Homogenite' zu bringen wußte durch die Wahl der Tonart E dur.

Dieses E dur ist ein wahrer Nervenbohrer, der durch Mark und Gebeine dringt, und durch seine heftigen Angriffe das Eigne hat, Aengstlichkeit und Schwäche zu erzeugen, wie das Kizeln bei einem starken Jüngling, der sich weder vor Degen noch Pistolen fürchtet, aber von der kizelnden Hand eines Kindes wehrlos gemacht wird. Während noch das erhabene Es dur unser Gemüth erhebt bei vollem Selbstbewußtseyn unserer Würde und Kraft, ja diese noch in uns aufreizt und aus uns herauslokt, so sezt dieses + von Höhe eines einzigen halben Tons unsre Temperatur in so außerordentliches Mißverhältniß mit dieser Tonart, daß wir als Zwerge ängstlich an ihr, wie an einem zermalmenden Riesen hinanblikken. Es pakt uns und wirkt wie ein

galvanischer Schlag auf unsern Nervengeist. Während uns Es dur eine gewisse stolzerhabene Ruhe giebt, erregt dieses schneidende E eine bange Unruhe, eine dumpfe Schwüle, eine Beklommenheit wie herannahende Gewitter. Wenn nun diese schon in sich scharfe Tonart noch durch Trompeten und Pauken in E, durch Hörner und Posaunen und Oktavflöten verstärkt und noch schneidender, pakkender und gellender wird, so ist ja wohl alles darauf angelegt, dem Zuhörer Angst und Schrekken einzujagen.

Der erste Saz — Andante molto sostenuto ($\frac{4}{4}$) ist von unendlich tiefer Bedeutung, er malt das Gemüth so innig, als es sich nur malen läßt. Diese Angst, dieses dumpfe Hinbrüten, zu ohnmächtig bei aller Spannung sich zu lebendigen Aeusserungen zu ermannen — wie das System eines Nervenfieberkranken gespannt — äußerst gespannt und reizbar für jeden, auch den leisesten Anklang, die mindeste Bewegung, aber zu hinfällig, zu sehr gespannt, um Zeichen dieses Bewußtseyns von sich zu geben. Das Herz zittert, die Pulse gehen hart — das Gehirn glüht, die Augen starren brennend auf einen Punkt; — die innere Unruhe ist fürchterlich; aber wir können sie noch nicht äußern, kein Ausruf, kein Seufzer, keine Thräne hat bis jezt dem Herzen Luft machen können. So be-

ginnt die Ouvertüre mit dem fortissimo knallenden Unisono aller Instrumente des Grundtons (halber Schlag mit dem Punkte), und nun gleich pianissimo in Vierteln unter Bögen: gis| fis cis h, h e | e dis. Jezt ein Ruhepunkt auf der Windpause eines Viertels. Wie jemand, der im Ueberblik seines Elends verloren, von dem Schreklichen der Vorstellung heftig gepakt, zusammenschaudert, und aus tiefer Brust mühsam einen halbzerdrükten Seufzer vergebens heraufzuziehen bemüht ist. —

Diese Periode wird gleich noch einmal — sehr psychologisch richtig wiederholt. Abermaliger Ruhepunkt.

Nun hat der Kontraviolon ein Solo, das mit Heftigkeit, aber starr und stolpernd herabstürzt, wie die hüpfenden Pulse eines Fieberkranken: h | h h. a g. f e. h | g fis e d | c | Dieses wechselt mit kurz unterbrechenden Einfällen der Instrumente, die im 20sten Takte vom Solo zusammentreten. Nun ein fürchterliches Tremuliren der Saiteninstrumente mit dem 22sten Takte, in zwei und dreißig Theilen, das die 10 Takte bis zum Eintritt des Allegro anhält, und in das mit jedem lezten Viertel des zweiten oder dritten Taktes die Kontrabässe mit einem ab-

wärts stürzenden $\frac{2}{3}$ Theil Laufer, alternirend mit den Blasinstrumenten (besonders Hörner und Posaunen) bald im ersten und lezten Viertel hineinstürmen. Diese zunehmende Bewegung malt das allmählige Zurükkommen von der erstarrenden Spannung zur äußernden Gemüthsthätigkeit, die sich mehr und mehr verbreitende Erregbarkeit, mit Schauern des Fiebers bei wiederkehrenden Gedankenbildern des Schrekkens unterbrochen, bis sich es endlich ganz ermannend in einer Zweiunddreißigtheilfigur des lezten Viertels Unisono in das Allegro stürzt, das nun mit einem Male das „Gefunden!" irgend eines kühnen Entschlusses in hart abgestrichenen aufsteigenden Viertelnoten h, cis, dis, e, | fis, g, gis, a | ais, h, cis, dis | e unverkennbar ausdrükt. Jede dieser aufsteigenden Noten nimmt einen vollen Akkord an, denen der Baß jedesmal die Dominante des Grundtons angiebt.

Diese Entschlossenheit verliert sich bald in ein umherschweifendes Haschen nach einem Endpunkte, an den sich irgend ein Plan knüpfen ließ, was durch den Flötensaz im 15 — 19ten Takte sehr lebhaft gemalt ist. Die Angst, die sich erst in zurükgezogener Verdumpfung hielt, wird jezt immer handelnder, und spricht sich in mannichfaltigen Bewegungen, Modulazionen, Nachahmungen und Abwechslungen, Vertheilung der Säzze

unter die Instrumente aus. Das Ganze ist ein ernst und festgehaltener, gründlich gearbeiteter, reichinstrumentirter volltönender Saz.

Jezt eröffnet sich die Bühne und stellt uns das Innere der ärmlichen Wohnung des Wasserträgers. Der Großvater sizt im Sorgestuhle und liest beim matten Schein einer Oellampe in der Bibel. Antonio und Marzelline seine Enkel sind beschäftigt Kränze zur morgenden Hochzeit zu winden. Antonio erzählt seine Rettung als armer Savoyardenknabe (die ganze Familie des Wasserträgers ist wie die mehrsten derselben in Paris — eine Savoyardenfamilie), seine Rettung vom Frost und Hungertode, durch einen edeln Franzosen, die er in eine Romanze gebracht hat, welche er dann auf Verlangen des Großvaters singt. Jeder Vers schließt mit einem frommen Wunsche für den großmüthigen Retter, wobei der Großvater und Marzelline kormäßig einfallen.

Die Romanze selbst ist die Basis, auf der das ganze Stük beruht, und aus der sich der Gang desselben entwikkelt, und was für die Unglüklichen geschieht, eine blose Wiedervergeltung der edeln That, die hier erzählt wird:

Un pauvre petit Savoyard
Mourait de froid et de souffrance:

Un Français passe par hazard
C'entend gemir; lui s'avance. —
L'pauvre à la vie est rendu,
Par ses secours, son assistance. 𝄐

Diese Romanze — Andantino con moto — $\frac{6}{8}$, G moll mit konzertirender Klarinette, Fagott und Flöte beginnt ganz ruhig erzählend. Ein Ritornell von $15\frac{1}{2}$ Takten bestimmt ihre Empfindung — eine gewisse Ruhe nicht ohne trübe Rükerinnerung an die hier erzählte Begebenheit. Sehr sprechend und bedeutend ist die ganz eigends gewählte Melodie g g g | d. g g g | es. es d g | fis, es, c a, fis, d | g b g b | g b g b | d. u. s. w. eben so sprechend beginnt der Gesang selbst.

— Absichtlich stelle ich den Originaltext bei diesen Operngesängen — sowohl französischen als italienischen — mit auf, da sonst leicht wegen der verschiedenen Uebersezzungen Mißverstände entstehen können, und jedes Tonstük nach der Sprache beurtheilt werden muß, für welche es komponirt wurde. Untergelegte Texte in der Uebersezzung können nicht immer so genau auf die Noten des Originals passen, und der Ausdruk der Komposizion der Musik muß schlechterdings bei der untergelegten Uebersezzung verlieren, so gut und oft mehr, als der Originaltext in der

Uebersezzung. Wer sich davon recht lebhaft überzeugen will, höre die erste beste italienische Oper erst mit italienischem Text, wo möglich von italienischen Sängern, und dann in der Uebersezzung — wie unendlich gewinnen z. B. Don Giovanni und Figaro von Mozart, wenn sie mit italienischem Text, wofür sie Mozart komponirte, gesungen werden. —

Ein armer kleiner Savoyard
Fiel hin erblasst für Frost und Schmerzen.
Ihn hört jammernd ein Franke dort,
:/: Naht sich mit mitleidvollem Herzen. :/:

Kurzes Ritornell von zwei Takten von der Klarinette geführt; wenn schon es die Erzählung auf der einen Seite unterbricht, so kömmt es auf der andern Seite dem erzählenden Dichter zu Hilfe, der hier nicht sagt, wie der Franzos dem kleinen Savoyarden geholfen habe. Der Zuhörer bedarf also bei diesem Gedankenstriche des Dichters einen Ruhepunkt, während welchem er sich die Rettung des Knaben denkt und die Art vermuthet, auf welche sie geschehen sey. Auch der Erzähler, weil er seine eigne Geschichte erzählt, bedarf hier theils aus Rührung, indem er sich durch die Erzählung in jene schrekliche Lage zurükführt, theils aus Gefühl der Delikatesse gegen sich selbst, die ihm nicht er-

laubt, sich bestimmt über die Art der Hilfe auszulassen, eines Ruhepunktes. Nun fährt er fort:

Bald kehrt Leben zum Knab'n zurük;
Ihm half der Franke brav und bieder.

Die Haltung der Stimme, so wie die der Begleitung wird von jezt an kräftiger und die Form der leztern — malt in ihrer Beweglichkeit das wiederkehrende Leben sehr glüklich.

Der Halter am Schlusse von drei und einem halben Takte mit dem Ruhepunkte, die zwei ersten noch mit lebhafter Instrumentalbegleitung, der Dritte und halbe Vierte mit dem Ruhepunkte ohne dieselbe ist ein ächt Savoyardischer Schluß und bezeichnet hier sehr karakteristisch den Nazionalgeschmak des Erzählers, der überhaupt in der ganzen Romanze vortrefflich gehalten ist.

Jezt ändert sich die Tonart aus Moll in G dur, sanft fallen mit dem Wunsche, der so ganz aus dem Herz des guten Knaben gesungen ist, die Flöten nebst den übrigen Instrumenten ein:

Bon Français, Dieu te recompense!
Un bienfait n'est jamais perdu.

(Ha dir vergelt ein Gott es wieder,
Jede Wohlthat find't ihren Lohn).

In dieses Refrain fallen Marzellina und der alte Großvater kormäßig mit ein. Es ist ja ein Wunsch für den Wohlthäter, für den Erhalter des geliebten Bruders und Enkels und da stimmt man ja so gern aus vollem Herz mit ein.

Im Ritornell tönt nun die fröhliche Stimmung der Sänger in den traulich schwazzenden stark angegebenen und abgestoßenen Achtelfiguren durch die ersten vier Takte recht kräftig nach. Da aber die Fortsezzung der Erzählung im folgenden Verse noch immer traurigen Innhalts wird, auf die der Komponist vorbereiten muß, so bricht er mit der ersten Hälfte des fünften Takts ab und leitet in der zweiten durch den Akkord:

{ cis
b
g
es } wieder zurük zur Erzählung:

2.

Bientôt sur notre continent
La guerre partout se déclare:
Ce bon Français tombe vivant
Au pouvoir d'un vainqueur barbare.
Un arrêt cruel est rendu,
Qui l' condamne à perdre la vie 𝄐
:,: Rassurez - vous, parens, patrie;
Un bienfait n'est jamais perdu. :,:

3.

Le Savoyard s' fait prissonier;
A tous les danger il s' élance;
Que ne peut la reconnaissance!
Par ses soins l'Français éperdu
S'echappe de sa tour obscure, 𝄐
:,: Voilá comme dans la nature
Un bienfait n'est jamais perdu :,:

2.

Ach jezt ward unser heimisch Land
Des Krieges Schrekken preis gegeben!
Auch der Franke, der Biedre fiel
In Feindes Hand — mit ihm sein Leben.
Ihn verurtheilt des Feindes Gericht,
Blutend das Leben zu verlieren. 𝄐
:,: Freunde! Euch wird sein Schiksal rühren;
Doch — die Wohlthat find't ihren Lohn. :,:

3.

Schnell gab der Kleine sich auch nun
Gefangen — trozte den Gefahren
Ihn belebet des Danks Gefühl —
Er täuscht voll Muth der Wache Schaaren;
Es gelingt — sein Freund wird frei,
Staunend dem Kerker schnell entrissen; 𝄐
Ja, Freunde, ja ihr sollt es wissen:
Jede Wohlthat find't ihren Lohn!

No 2. Arie des Wasserträgers Micheli — die einzige in der ganzen Oper — in der er rasch entschlossen jedem Hinderniß zum Trozze den Plan der Rettung beschließt, und in der der Karakter dieses schlauen und dabei grundehrlichen festen Mannes so lebendig, so wahr, so unendlich tief ausgesprochen ist, daß er schwerlich durch Töne treffender und anschaulicher gemalt werden kann.

Tonart sowohl — Es dur — als Takt — $\frac{3}{4}$ — bezeichnen das Feste, Innige, Würdige und doch — eben durch den $\frac{3}{4}$ Takt — das vom Verhältniß vorwärts Getriebene, wobei er zwischen Furcht und Hoffnung noch immer schwankt, der Kopf noch überlegen und das Herz handeln will. Er fühlt seine Schwäche als Mensch und was er will, liegt in tiefer Fülle aber ohne Klarheit vor ihm. Wollen und Handeln sind bereit, aber das wie? macht ihm noch zu schaffen, und so wendet er sich, ringend mit Plänen und Entschlüssen an die göttliche Vorsehung und sein edler Wille wird — was er ist: — Gebet:

Guide mes pas, ô providence!
D'mon plan seconde le succés!
Ah! pour moi quelle jouissance,
D sauver deux epoux, deux Français!
Non, il n'est point dans la nature
De souvenir plus caressant,

Que celui qui á tuot bas murmure : 𝄐
:,: J'ai secouru, j'ai sauvé l'innocent. :,:

Himmel laß meinen Plan gelingen,
Und alles gut von Statten gehn!
Ha was wär das für ein Entzükken:
Könnt' ich das Paar gerettet sehn
Nichts kann doch mehr das Herz erheben,
Als wenn man froh sich sagen kann:
Dem rettete ich dort das Leben, 𝄐
Ich nahm der verfolgten Unschuld mich an.

Hier hat Cherubinis ganzes Gemüth gesungen. Das Ringende, Feste, Inbrünstige, Dringende ist in Melodie und Begleitung gleich vortrefflich ausgesprochen.

Schon der glükliche Gedanke: statt alles weitläufigen Ritornells ganz ex abrupto anzufangen und die sämmtlichen Instrumente (Hoboen, Hörner, Fagotte, Violinen, Bratsche, Baß) in drei festen Vierteln des ersten Takts den vollen Akkord Es anzuschlagen, und noch ein Viertel des folgenden mit demselben Akkorde und nun zwei Viertel Windpausen ist so zufällig er auf den ersten Anblik erscheint von tiefer Bedeutung. Der Akkord, schon vermöge seiner Tonart ist von edler Festigkeit. Er könnte, als das was er auf den ersten Anblik scheint — ein bloßer Vorschlag für den Sänger, auch in einer einzelnen Halben-

schlagnote mit dem Punkte des halben Werths, vielleicht gar mit dem Ruhebogen über sich da- stehen, wie man das bei so unzähligen Opern- arien findet. Allein dann wäre auch der ganze Karakter der Arie mit einemmale verwischt und nähm einen schleppenden Gang. Wie kräftig im Gegentheil wirkt nun der stark und rasch viermal nacheinander angegebene Akkord, der hereinbricht und dann durch zwei Viertelpausen vom Gesange isolirt wird; so recht, als wenn nach langem Zweifel mit einemmale der Entschluß zu Stande kömmt, und wir so ganz mit einemmale laut werden, in die Hände schlagen, oder vom Sizze aufspringen und ausrufen: Ja, es ist beschlossen!

Die Singstimme selbst bewegt sich immer nur in festen ganzen Noten, (Viertel nur, oder halbe Schläge mit dem Viertel) was ihr ein festes, koralmäßiges Ansehen giebt — männlich, ernst, betend, fest.

Merkwürdig ist die Instrumentazion. Die Blasinstrumente schreiten immer in Vierteln, während die Violinen beständig in gebrochenen Akkorden zu sechs Achtel vorwärts treiben — ein offenbarer Kontrast zwischen dem Ueberlegen und dem raschen Vordrängen des guten Herzens. Auch treten die Blasinstrumente nur allmählig zusammen, so wie der Entschluß an Festigkeit

und Bestimmtheit zunimmt, der Affekt wärmer und steigender wird. Mit dem sechsten Takte tritt die erste Hoboe als Solo mit dem ersten Fagotte ein, das schon nach $2\frac{1}{2}$ von den Hörnern mit Ende des ersten Perioden abgeschnitten wird. Bis zum sechsten Takte die Singstimme wieder mit den Saiteninstrumenten, wo der Fagott mit dem Solo wieder einfällt. Jezt, wo sich das Vorhaben schon durch den festen Grundsaz:

„nichts kann doch mehr das Herz erheben ꝛc.“

treten erst die Blasinstrumente näher zusammen, um ein festes Ganze zu bilden.

Im Fortgange seiner Betrachtungen fallen ihm seine Verhältnisse ein. — Sie dienen ihm seinen Muth zu beleben im Bewußtsein seines guten Herzens, auf das er, troz seines niedern Standes, einen edeln Stolz hegt:

2.

Si dans une obscure indigence
Par le destin je fus jetté,
Tâchons du moins qu' mon existence
Soit utile â l'humanité!
Et qu' un jour mon humble poussiére
Fasse dire á quelque passant:
C' brave homme employa sa carriére 𝄐
:,: á secourir, á sauver l'innocent. :,:

Bin ich auch gleich von niederm Stande,
Und hab ich selbst nicht allzuviel,
Zu retten aus der Noth und Schande
Ist der Menschheit erhabnes Ziel
Einst soll auf dem Grabe man lesen:
Wandrer! hier ruht ein guter Mann!
Er ist der Tugend Schuz gewesen
:,: Und nahm verfolgter Unschuld sich an. :,:

Jezt kömmt ein kurzes Gespräch. Er überdenkt die mißliche Lage, die Gefahr seines Lebens. „Um mein Leben wärs gethan, da wär keine Rettung!" und fällt rezitirend in den dritten Vers:

Que resoudre?
Was nun machen?

Aber wie könnte das edle Herz noch länger überlegen, das schon überlegt und beschlossen hat? — das Herz ist dem Entschlusse vorausgegangen wie hier die Instrumente die Melodie des dritten Verses schon einen Takt früher zu spielen anfangen, ehe die Singstimme sie einholt:

ô ciel! et que faire?
Je me dois à mes deux enfants;

Wozu mich entschließen?
Ha denkst du deiner Kinder nicht?

Hier

Hier scheint er betroffen. Er stokt und die Begleitung selbst macht einen Ruhepunkt. Nun fällt ihm auch der alte Vater ein, wieder abgebrochen rezitirend:

Je me dois — (und für ihn —)

Aber die Melodie, welche von der Flöte, die im dritten Verse eintritt, in der höhern Oktave und vom Fagotte diapsonisch gebildet wird, ist wieder vorgeschritten. Am Ende des zweiten Takts wird sie erst von der Singstimme eingeholt:

â mon pauvre pére;
c'est á moi d'soigner ses vieux ans.
Meinen schwachen Vater,
Wird Selbsterhaltung mir zur Pflicht 𝄐

Ein neuer Ruhepunkt, in dem die Entscheidung für das Gegentheil fürchten muß. Er schwankt. Sein Schwanken findet gewichtigte Gründe — aber nein sein edles Herz reißt ihn hin. Sein Leben, seine Kinder, seinen Vater, alles opfert er dem schönen Plane zur Rettung der Unglüklichen auf; und nun wird der Gesang, mit der Begleitung gleichen Schrittes, immer fliessender, hinströmender:

Mais á la voix de la nature
S'unit c'cri si doux, si puissant,
Qui toujours lá, tout bas murmure:
:,: Aide ton frére et sauve l'innocent. :,:

Doch ach! der Menschheit sanfte Regung
Giebt mir Zufriedenheit und Ruh;
Sie rufet mir mit sanfter Stimme:
:,: Bedrängte Unschuld rette du. :,:

Und diese Stimme behält die Oberhand. Alle Instrumente stimmen zusammen und ein warmer feierlicher Tonstrom beschließt die Arie, die mit demselben viermal angeschlagenen Akkorde des Grundtons aufhört, wie sie begann. — Also ein fester unabänderlicher, unwandelbarer Entschluß.

No. 3. Vortreffliches Terzett. (Allegro con spirito. $\frac{4}{4}$ C dur) zwischen dem Grafen Armand, der Gräfin und dem Wasserträger, durch dessen Vermittelung sie glüklich in seine Wohnung geschlüpft sind. Ein Muster eines gut ausgeführten Terzetts. Es beginnt in marschmäßiger Bewegung und die Geigen bezeichnen mit ihrer zwölf Takte ununterbrochen fortdauernden Sechzehntheilbewegung, den Sturm des Drängens der aufgeregten Gemüther, durch das, was vorgegangen ist, und des lebendigsten wärmsten Dankgefühls.

Der Graf, ein unglüklicher Mann, vom Schiksal tief gebeugt, aber doch immer groß und edel spricht seinen edeln festen Karakter gleich mit dem ersten Takte aus. Welche Festigkeit, welche

Größe mitten im Sturme der Sorgen und Gefahren geht hier in seiner Melodie, unter dem wühlenden Strome der Begleitung hervor!

O mon libérateur! (O mein Erretter du!)

c, cc, c, e | g — dieser Aufflug in die Dominante wird von Konstanze aufgefaßt, um dasselbe Thema in ihr zu wiederholen:

O mon dieu tutélaire! (Dir nur dank ich das Leben!)

g, g, g, dd, | ee — und der Graf wieder in der Tonika: O mon libérateur. c, cc, c. e | g. u. s. f.

Bescheiden lehnt der gute Wasserträger alle Lobeserhebungen von sich:

J'ai fait ce que je devais faire! (Ich that, was Menschlichkeit mich lehrte).

Der Graf. Je te porterai dans mon coeur! (Dir das Herz voll Dank zu weihn!)

Die Gräfin holt diese Worte nach, denen der Wasserträger erwiedert:

g | g. g g g h g | c
Ma | recompense est dans mon | coeur!

(Mein Herz muß mir Belohnung seyn.

Der Graf und die Gräfin a due:

Oui jus qu'à mon heure derniére
Je te porterai dans mon coeur!

(Bis im Tod sei's mein Bestreben
Dir dies Herz voll Dank zu weihn).

Nach diesen Ergiesungen, voll des wärmsten Dankgefühls, faßt der Graf — so ganz psicholo-gisch richtig, wie ein Mensch, der, weil ihm die Worte fehlen sein Dankgefühl so auszudrükken wie ers fühlt, immer den ersten Ausruf wieder-holt — das Thema wieder auf:

O mon libérateur!
(O mein Erretter du!)

Die Gräfin fällt jezt in der Dominante, aber diesmal aus der höhern Oktave ein — denn ihr Herz ist schon um vieles leichter, sie kann schon aus voller Brust reden und singen: O mon Dieu tutélaire! (Dir nur dank ich das Leben!)

Wie wahr, wie richtig abstrahirt! Wenn sie Anfangs beim Eintreten noch schüchtern selbst nicht ganz ihrer Rettung trauend, noch beklemmt von der Angst tiefer sang, so gewinnt nun die Stimme in dem Grade ihren Umfang ihre Frei-heit wieder, als das Herz freier und leichter schlagen, die Brust weiter athmen kann.

Micheli weicht, wie erst, dem Lobe beschei- den aus: j'ai fait ce que je devais faire (Ich that, was Menschlichkeit mich lehrte), und so wird durch die Aufholung des Thema durch den Grafen natürlich das ganze Gespräch wieder- holt, wie das der Fall ist bei Menschen, die vor Freude trunken, sich, im Taumel der Ge- fühle fortgetrieben hundertmal das nämliche sa- gen, dieselben Antworten geben, und ihre Ge- fühle vergebens in unzulänglichen Worten zu er- schöpfen suchen.

Nun treten alle drei Stimmen zusammen in einem sechs und zwanzig Takte langem Tut- ti — einem wahrhaft kräftigen Ergusse der Ge- fühle unter reicher Begleitung und Instrumen- tazion.

Jezt, nachdem der erste Sturm der Gefühle vorüber ist, kömmt es zu erzählenden Erklärun- gen. Der Graf fängt an: je te dois les jours de Constance (Dir nur dir dank ich Constan- zen wieder), und die Begleitung spielt wieder das marschmäßige Thema, womit sie das Ter- zett begann, zu diesem und dem folgenden ganz wieder durch.

Konstanze: Je te dois ceux de mon epoux.
(Den Gatten dank ich dir),
abwechselnd mit dem Grafen.

Endlich tritt Micheli bescheiden mit der Erzählung der Begebenheit vor, in welcher er abwechselnd von der Gräfin und dem Grafen unterbrochen wird:

Michel. Il faut convenir, entre nous,
que j'ons montré de l'intelligence!
Armand. déja de farouches soldats,
Constanze. déja de farouches soldats.
Armand. Vers nous s'avançaient à grands pas.

Beide erst abwechselnd dann zusammen. Nun tritt Micheli wieder mit der Erzählung vor:

Michel. A leurs yeux j'derobe Madame,
tremblanta ayant la morte dans l'ame;
je vous donne, á vous mon chapeau
et vous attéle à mon tonneau.
Arrive la troupe implacable,
Qui vous prend pour un porteur d'eau,
Cherché par tout et s'donne au diable
A ah, ah, ah, ah l'excellent tour, que celui la,

Micheli. Wahr ists, ich gesteh es selbst ein,
Mit List schlug ich doch den Pöbel nieder!
Armand. Voll Wuth sah ich sie schon sich nahn,
Konstanze. Voll Wuth sah ich sie schon sich nahn,
Armand. Das Volk drängt ergrimmt an uns an.

Micheli. Jezt such ich Madam halb todt vor
Schrekken,
Der wilden Menge zu verstekken.
Euch schleudr' ich den Hut aufs Ohr
Und spann euch meinen Karren vor.
Vorbei eilt nun die tolle Menge!
Läßt als Wasserträger euch gehn.
Bald zertheilt ist das Gedränge,
Ha, ha, ha, ja der Streich war schön.

Jezt neue Lobeserhebungen von dem geretteten Paare, dem Micheli edel und kräftig erwiedert:

Il n'est rien dont je n'sois capable;
Quand il s'agit de sauver mon semblabe.

(Alles wag' ich, die Unschuld zu retten,
Umsonst drohn dann mir Gefahren und
Ketten).

und nun kehrt mit demselben Text das Thema wieder. Der Graf beginnt: „Ha mein Erretter du! ꝛc.

Dieses Terzett ist eines der vortrefflichsten Stükke nächst dem ersten Final dieser Oper, und vielleicht eines der vortrefflichsten von allem, was dieser Meister komponirt hat. Dieses beweißt auch der allgemeine Beifall, mit dem es allenthalben, auch von Nichtkennern, aufgenommen wird.

No. 4. Vortreffliches Duett zwischen Armand und Konstanze, anfangs rezitativ. Seine Behandlung ist meisterhaft. Konstanze will sich nicht von ihrem Gatten trennen, will jede Gefahr mit ihm theilen; der Graf sucht sie vergebens von ihrem Entschlusse zurükzubringen.

Konstanze: Mich trennen soll ich von dem Gatten?
Armand. Denk der Gefahren, die uns umgeben,
Sie drohen schwer!
Konstanze. Ich verachte sie nur.
Armand. Und fürchtest du nicht der mächt'gen
Feinde wüthend Drohn?
Welcher Schuz bleibt dir noch, um
ihnen zu entgehen?
Konstanze. Ha schüzt mich Liebe nicht und Treue?
Armand. So fürcht —
Konstanze. Nein, ich fürchte nur für dich!
Armand. Ach opfre nicht dein Leben,
Erhalt es nur für mich!
Konstanze. Nein! — nein! —

Mit diesem „nein," womit sie die Festigkeit ihres Entschlusses andeutet, gewinnt auch die Tonart; die während des Vorhergehenden zwischen verschiedenen Akkorden schwankte, die bestimmte Richtung in D dur, aus dem das nachfolgende Duett gehen soll:

„Und gält es auch gleich mein Leben.“

Vortrefflicher Abfall zum $\frac{3}{\frac{5}{6}}$ Akkord — (in den 4 Takten nach dem Ruhepunkte, von der Stelle ad libitum bis zum Takte mit der Pause der Begleitung. — Man sehe die Partitur, oder doch wenigstens den Auszug.)

„Mich trennt selbst der Tod nicht von dir!“

und mit diesen Worten ist das Rezitativ fast unbemerkt zum Duette übergegangen. Nicht wie gewöhnliche Komponisten, die zwischen beiden wenigstens die Scheidewand eines Ruhepunkts nebst doppeltem Taktstrich, wo nicht gar eines pompösen Ritornells von 16 und mehrern Takten ziehen. Das erste Zeitmas, das mit dem Forte im Grundtone eintritt, kann eben sowohl für einen melodramatischen Zwischensaz gelten, der die Empfindung des vorhergehenden und folgenden Textes ausspricht.

No. 5. Der Final des ersten Akts — ein wahres Meisterstük und das vortrefflichste, durchdachteste Stük der ganzen Oper, wenn sonst einem vor dem andern dieses vortrefflichen Werks der Vorzug gestattet werden kann. Alle seine mechanischen, artistischen und ästhetischen Schönheiten können hier unmöglich entwikkelt werden, sie stellen sich leichter, als beschrieben, beim Anschauen der Partitur selbst dar, auf die

ich hier, wie überhaupt bei allen Werken der musikalischen Klassiker, die ich hier aufstelle, verweise. Ich stelle hier nur einige Momente auf.

Schon vom Dichter ist das Ensemble recht glüklich herbei geführt, und der Final kömmt so ganz unverhofft, macht sich so ganz ungezwungen, daß man ihn gar nicht unwillkommen findet, je inniger er mit dem vorhergegangenen verwebt ist. Er geht aus E la fa, Allegro spiritoso, und die sechs ersten Takte des Ritornells drükken sehr glüklich, in mimischer Musik Antons Erstaunen aus, der in dem Grafen so ganz unvermuthet seinen ehemaligen Freund und Retter wiederfindet, was er dann in den folgenden Takten erzählt.

„O Ciel! en croirai-je?
(O Gott! täuscht mein Auge mich nicht?)“

Jezt erstaunen die Anwesenden über Antons Erstaunen, und Micheli fragt zuerst, unterbrechend: Comment? (Was giebts?

Anton. C'est lui, c'est lui! mon pere!
(Er ists, er ists! ach Vater!)

Micheli. Qui lui? (Wer denn?)

Anton. C'est lui, c'est lui! mon pere!
(Er ists, er ists! ach Vater!)

Micheli. Qui lui? (Nun wer?) .

Anton. Le français genereux,
Qui m'soulagea dans ma misére!
(Ja mir sagts sein Gesicht,
Der edle Franke hier. —)

Nun frägt Marzelline mit dem Vater wiederholt:

Quoi? ce serait ce bon français?
Wie dieser edle Franke hier?

Anton. Oui, oui, c'est lui, je le reconnais!
Ja, ja! er ists — mein Auge sagt es mir!

Micheli. De joi il faudra que j'expire.
Kaum kann ich die Freude ertragen.

Nun erzählt Anton voll inniger Rührung und mit gepreßtem Herzen, das ihm nur gebrochene Worte hervorbringen läßt:

Eh quoi? vous ne remettez-pas?
Ce savoyard . . . .
Que dans vos bras . . .
à Berne . . . un soir . . .
a peine je respire . . . .

Wie Herr? ach wißt ihr denn nicht mehr?
Der Savoyard . . .
Er fror so sehr . . . .
Ermattet . . . wie ihn . . .
Ihn Schmerz und Hunger plagen . . .

Jezt fängt der Graf an, ihn zu erkennen:

Quoi! tu serais ce jeune Antonio?

Wie? das warst du? der Savoyard Anton?

die übrigen, außer Konstanze und Armand fallen ein: Eh oui! (Ja wohl!)

Nun kömmt ein vortreffliches Tutti des freudigen Wiedererkennens und Erstaunens, mit einem Dankgebete zu Gott.

Vortrefflich ist die Begleitung der Erklärung Antonios zu den Worten: Eh quoi vous ne remettez pas? u. s. f. Man hört in den zu Triolen verwandelten guten Vierteln, während von den schlechten nur ein Sechzehntheil hinter einer punktirten Achtelpause an die folgende Triole anstößt — das heftigere Schlagen des Herzens, das aus seinem Innersten aufgeregte Gefühl des herzlich dankbaren, braven, jungen Menschen.

Vortrefflich kanonisch gearbeiteter Saz:

Non, non, je n'eprouvai jamais une plus douce jouissance.

(Ach, nie empfand ich höhre Lust;

oder nach einer andern Uebersezzung:

Ha, nichts gleichet doch dem Glükke! —),

der sich in einem großen pathetischen Tutti vereinigt.

Allegretto, $\frac{3}{4}$, G dur, in dem es zwischen Anton und dem Grafen zu Erklärungen kömmt, und dieser ihm seine Rettung durch den Vater erzählt, welche dieser unterbricht:

C'est fort bien 𝄐
Mais songeons à c'qui nous reste a faire,
Faut achever de vous sauver.

Nun genug 𝄐
Unsre Sorge ist, jezt darauf zu denken;
Daß ihr ganz sicher kommt von hier.

Alle sind begierig zu wissen, wie er das anfangen wolle, und bereit, alles zur Rettung beizutragen. In einem Rezitativ von zwei Takten, fordert er seinen Kindern den Paß ab, und sagt der Gräfin ($\frac{3}{4}$, F moll): „und nun hört mich weiter: Habt wohl Acht, nehmt jezt Kunde vom Namen, vom Alter, Stand und Quartier, und morgen zur ganz frühen Stunde marschirt mein Sohn mit Euch von hier.“

Diese Erklärung fällt der guten Marzelline, die sich so lange auf die Hochzeit ihres Bruders gefreut hat, zentnerschwer aufs Herz. Sie fragt

ängstlich heftig (Allegro, $\frac{4}{4}$, As dur): „Wie mein Vater! Er nur soll gehen?"

Der Vater erwiedert ziemlich kategorisch und fast unwillig über das Betragen des Mädchens, als wollte er sagen: dummes Ding, hast du so wenig Sinn für die Rettung zweier edeln Menschen, daß du dir nicht einmal einen Tanz versagen kannst? —

„Für dich ist kein Hochzeitschmaus! (oder nach der andern Uebersezzung: Du bist um die Hochzeit geprellt).

Marzellina (klagend und ganz kleinmüthig, rezitativisch behandelt Lento.)" Was? wie? für mich kein Hochzeitschmaus?

Der Vater wiederholt ihr seinen Willen nochmals und eben so kurz: „Für dich ist kein Hochzeitschmaus."

Jezt kriegt Marzellinchen Muth und will sich gegen den väterlichen Willen stemmen (Allegro B dur) „dazu kann ich mich nicht entschließen" der Vater aber fährt ihr durch den Sinn:

„Und ich will es, es muß so seyn."

Sie stellt dem Vater vor: „ich soll auf der Hochzeit nicht seyn! ach das ist schlimm für mich, soll nicht mich seines Glüks erfreun."

Aber das hilft nichts. Nach einigem Wortwechsel zwischen Vater und Tochter, giebt diese endlich nach, weil sie muß; tritt aber in einen Winkel und weint in die Schürze; was von dem Komponisten unvergleichlich durch ein Klarinetten Solo ($\frac{6}{8}$ Larghetto) in den ersten drei Takten ganz ohne alle Begleitung die erst am Schlusse mit dem halben vierten und fünften Takte eintritt — gemalt ist.

Jezt tritt der Bruder zu ihr und stellt ihr ruhig und vernünftig vor:

Schwester! ach tröste dich! 𝄐
Sieh! deines Bruders Retter wird durch dich befreit.

Das wirkt. „Wie"? fragt sie„ wie dein Retter wird durch mich befreit?" Der Vater kömmt nun auch gelassener; stellt ihr vor:

Mädchen ja tröste dich 𝄐
Sieh deinem Vater wird dann das schönste Glük bereit

Nun giebt sie sich mit Freuden in den väterlichen Willen.

Großer feierlicher Schlußkor (E la fa $\frac{4}{4}$ Allegro spiritoso) von imposanter Wirkung.

Zweiter Aufzug. Die Gefahren des ersten Tages sind nun vorüber. Man ist mit guter Hoffnung zur Ruhe gegangen, wenn sonst den unglüklichen zagenden Gemüthern, schwankend zwischen Hoffnung und Verzweiflung welche vergönnt war. Doch hatte die Hoffnung die Oberhand behalten, die Musik des lezten Kors schloß voll Vertrauen und kühn auf den guten Ausgang der gerechten Sache.

Aber nach dieser kurzen Erholung beginnt — mit dem zweiten Akte der zweite Tag mit neuen Sorgen mit noch größerer Angst und Spannung, was vortrefflich durch den Zwischenakt gemalt wird. (D dur, $\frac{2}{4}$ sostenuto). Zwei Takte in halben Schlägen und aneinander gebunden halten fortissimo den Grundton D durch alle Oktaven im Unisono an, dann im dritten, wo die tiefere Oktaven noch fort gebunden aushalten, hat sich die Höchste verloren, im vierten auch die folgende, im fünften die nächstfolgende herabwärts diminuendo bis der siebende Takt nur allein die tiefste Note mit dem Kontreviolon anhält. Dieses starke Angeben des Grundtons in allen Oktaven und sein allmähliges Verhallen in sich selbst, so einfach es aussieht, ist so tief aus der

Seele

Seele gegriffen, daß man diese in ihm selbst zu hören glaubt. Imponirend starr und allumfassend tritt der neue Morgen mit seinen Schrekkensbildern den Erwachenden vor die Seele, die erwacht vom wohlthätigen Schlummer bis jezt, gleich einem unbeschriebenen Blatte, keinen Gedanken hatte. Nun erscheint dieser einzige also — ein Ton (unisono) aber er erschüttert das Gemüth unabsehbar — in allen Oktaven angegeben. —

Eben weil er der Gedanke beim ersten Erwachen ist, und noch mit keiner andern Vorstellung vermischt wird, ist jeder Morgengedanke so ergreifend, so imponirend vermittelst seiner Einheit.

Der volle Akkord gleicht schon der zusammengesetztern Vorstellung und sein Vernehmen zerstreut mehr, aber der Einklang muß alle Gefühle, alle Aufmerksamkeit lediglich in sich konzentriren. Woran sollten auch die Unglüklichen noch denken können, als an ihre Gefahr — ein Gedanke bemeistert sich mit aller Kraft ihres Gemüths, eine einzige Vorstellung beschäftigt ihr ganzes Vorstellungsvermögen — und — ein einziger Ton in alle seinem Umfang summt uns durchs Gehör — zu unserm Vorstellungsvermögen.

Wenn uns ein Gedanke gleich am Morgen beim Erwachen überrascht, so wirkt er auf unser Gemüth, wie der starke Anschlag an eine Glokke gewaltig, erschütternd — aufschrekkend; läßt aber allmählig nach und wird schwächer, so bald er zur reifen Vorstellung geworden ist, und das Gemüth, das beim ersten Entgegentreten des Gedankens, von dem es als Vorstellendes noch nicht Meister geworden war, wie vor einem zermalmenden Riesenbilde zurükbebte, überwältigt bei längerm fortgeseztem Anschaun das Objekt und wird Meister desselben indem es dieses in einen einzigen verständlichen Gedanken auflößt, zu einer individuellen Vorstellung zurükführt, was hier der Komponist mit dem einzigen Grundtone fühlbar gemacht hat. Erst tönt dieser Grundton in alle seinen Schwingungen und sinkt verhallend in sich selbst in seine eigentliche Grundnote zurük, aus der alle andern entwikkelt werden, und der Schrekken wird nun nicht mehr in seiner Wirkung, sondern in seiner Ursache angeschaut.

Aber jedes Objekt, sobald es subjektiv angeschaut worden, zur Vorstellung gereift ist, erzeugt neue subjektive Vorstellungen. Das Gemüth entwikkelt nun aus der neuen Vorstellung, wie aus einem angeschauten Objekte abermals neue Gedanken, und sucht der einfachen Vorstellung, eine Vielseitigkeit zu geben. Sobald z. B. wie hier

der erste Schrek vorüber ist, sobald wir nun die ganze Vorstellung begriffen haben, fangen wir an zu überlegen, wie wir uns retten, der Gefahr entgehen, suchen Momente auf, durch welche wir uns trösten können; aber die Gedanken äußern sich anfangs ganz leise, wie schwache Lichtstralen und nehmen nur allmählig zu. So hier: der einzige Gedanke — der einzige Ton — der im ersten und zweiten Takte — im ersten Moment des Bewußtseyns — die Erwachenden in alle seinen Umfängen — in allen Oktaven — aufschrekte, ist nun allmählig herabgesunken, hat sich im siebenden Takte in seinen Grundton — in die eigentliche Vernunftvorstellung konzentrirt, und steht ganz allein da. Nun kömmt im achten Takte schon eine Anschauung dieses Gedankens. — Die Quinte vom Grundtone erhebt sich im Tenore, im neunten Takte die Quinte von dieser im Alt und nun wechselt der Grundton mit seiner Dominante im Basse, auf den die andern Stimmen einen Orgelpunkt bauen. — Das scharfe D, wechselt mit dem heiterern und sanftern A; die Vorstellung des Schrekkens mit der der glüklichen Rettung, in der sich das Gemüth mit Vergnügen fünf Takte lang aufhält, und nun beruhigt wird.

Generalpause.

Jezt schlägt es auf dem Theater sechs Uhr.

Feierliche Stille nur durch die Töne des Seigerschlags unterbrochen.

Nun kömmt ganz derselbe Saz wieder, wie vom Anfange. Während das Gemüth der Unglüklichen sich schon mit Träumen süßer Hoffnung erheitert und eingewiegt hatte, wird es durch die Glokkenschläge unterbrochen und von neuem aufgeschrekt. „Ach Gott!“ sagt es zu sich selbst „da schlägts sechs Uhr, die entscheidende Stunde rükt näher!“ und nun kömmt die erste riesenhafte Vorstellung wieder, über die aber die überlegende Vernunft, wie beim erstenmale, gleichfalls Meister wird — also bei gleichem Vorstellungs- und Gedankenspiele — gleiche Töne, gleiche Musik, gleiche Form. —

Abermalige Generalpause.

Jezt wird der Wirbel auf der Trommel vor der Hauptwache geschlagen.

Dieser wirkt entscheidender! Die feierliche Stille von allen Instrumenten, während er geschlagen wird und alles übertäubt, ist sehr natürlich. Denn bei seinem Donner schwinden alle andere Vorstellungen aus dem Gemüth; die Unglüklichen hören die schreklichen Töne, und mit der Vorstellung der Trommel verbindet sich die

der Soldaten, die sie gestern verfolgten, die sie Tag und Nacht suchen, die vielleicht heute sie erhaschen werden, um sie dem Blutrichter zu überliefern, die vielleicht so eben kommen sie hier schon im Empfang zu nehmen. Die Angst wächst nun mit jedem Trommelschlage. Das Tempo (vorher sostenuto) wird jezt Andantino. Ganz pianissimo fängt der Baß an stoccato in Achteln das tiefe A anzugeben, das Pochen des Herzens auszudrükken, im ersten Takte ganz solo, beim zweiten treten die Violinen mit einer Figur ein, die das Zusammenschaudern sehr glüklich ausdrükt, und sich sechsmal nacheinander wiederholt. Der Baß aber sezt seine Achtel in A stoccato ununterbrochen und mit den Instrumenten poco a poco crescendo, durch 26 Takte fort. Das Solo A des ersten derselben mahlt mit dem Herzklopfen zugleich den Nachhall der Trommel im Gemüthe, die zunehmende Instrumentazion, das Ueberhandnehmen verwirrter ängstlicher Gedanken in denen sich das Gemüth der Zagenden verliert.

Mit dem 27sten Takte wird der Vorhang aufgezogen.

Die Instrumente geben starke Akkorde in punktirten Sechzehntheilnoten — vier Takte hindurch dieselben, abwechselnd den Akkord der

Grundnote A mit dem verminderten $\frac{6}{4}$ Akkorde, an. Der Baß behält immer sein A nur hier in punktirter Sechzehntheilform mit der der übrigen Instrumente parallel. Noch drei Takte des Akkords A in Achtel gebrochen, dann zwei Takte auf und abstürmender vier und sechzigtheil Laufer in der Skala desselben Tones, und der wilde Kor der Soldaten beginnt:

Point de pitié! (Nichts von Pardon!)
Point de clemence! (Ohn' alle Gnade)

Das Theater stellt die Wache am Thore der äußern Barriere von Paris vor. Jezt erscheint Lieutenant mit dem Sergeanten und sagt den Soldaten was sie zu thun haben, ermahnt sie an ihre Pflicht, den geächteten Grafen Armand, auf Befehl des großen Kardinal Mazzarin (du célebre Mazzarin) aufzuspüren und zu fangen. Verspricht dem, der ihn findet den Preiß den der célebre Mazzarin auf seinen Kopf gesezt hat. Diese lange Szene mit dem Kore ist durchaus militärisch, athmet wahren Soldatengeist und macht uns zittern vor dem Schiksale, das den Unglüklichen zu Theil werden wird, wenn sie in die Hände dieser Barbaren fallen.

Mehrere Fremde kommen ans Thor der Barriere. Ihre Pässe werden genau untersucht, und ruhig werden sie durchgelassen.

Hiebei muß ich eine kleine Erinnerung machen, die vielleicht nicht ganz am unrechten Plazze steht.

Da dieser Aufzug verhältnißmäßig gegen den zweiten und dritten etwas zu kurz ist, erlauben oder erfrechen sich gewisse Direktionen — zu größerer Belustigung eines ehrsamen Publikums allerhand Passagirs vorbei marschiren zu lassen. Zum Theil haben sie falsche Pässe und werden in die Wache geworfen, zum Theil passiren sie ruhig, oder laufen davon. So kömmt denn auch ein — Schneider mit dem Bügeleisen. Sein Paß ist falsch. Er behauptet, er sei ächt, denn er habe ihn selbst gemacht. Man will ihn in die Wache werfen. Die Soldaten fallen ihn an. Er aber vertheidigt sich, in dem er gegen ihre Hellebarden und Säbel mit dem — Bügeleisen ausparirt und so seinen Rükzug durch das Thor glüklich dekt. —

Diese ekelhafte Hanswurstiade hat sich selbst bei besser seyn wollenden Theatern in dieses vortreffliche Stük eingenistelt zum größten Aerger aller gebildeten Zuhörer und verdient um der Reinheit des musikalischen Genusses um so eher eine Rüge, je erhabner das Kunstwerk ist, das sie beschmuzt.

Doch zurük!

Antonio und die Gräfin, verkleidet kommen jezt auch zum Thore.

Man verlangt ihre Pässe zu sehen. Ziemlich unbefangen reicht Antonio den Paß hin. Aber da der Offizier ihn, und besonders die Schwester so scharf ansieht, da er bemerkt daß die Farbe der Augen, u. s. f. nicht mit der Beschreibung übereinstimme, wird er verlegen, und so entsteht

No. 2. das Melodram, das sich nach einigen Wechselreden zwischen dem Lieutenant und Anton in ein Terzett zwischen diesen und Konstanzen verwandelt und am Ende mit dem Kore der Soldaten schließt, die Anton in die Wache werfen wollen. Glüklicherweise kömmt der Wasserträger eben mit seinem Fasse gefahren. Anton erblikt ihn zuerst und rufet voll Freuden: „Ach! gleich recht! da kömmt er selbst!" und nun spielt zwischen diesem kurzen Melodram das Orchester die schöne Arie No. 2 des ersten Akts: „Himmel laß meinen Plan mir glükken" als musikalische Zwischensäzze, während dem Dialog.

Wie bedeutungsvoll! der Wasserträger kömmt nach dem Thore zugefahren, und wünscht, daß die Gräfin und der Graf, den er im Fasse bei sich führt, glüklich entkommen mögen. Mit Worten darf er das freilich nicht äußern, aber die Musik darf doch seine Gefühle aussprechen.

Es gelingt ihm, den Lieutenant halb zu beschwazzen, halb zu überzeugen, und Antonio mit der Gräfin kömmt glüklich durch.

Der Lieutenant, den der Schlaukopf von Wasserträger treuherzig gemacht hat, entdekt ihm nun den Plan, den Grafen Armand aufzuspüren, verspricht ihm seinen Theil an der Belohnung, und der Wasserträger weiß sogleich Bescheid; sagt ihm, er habe ihn da und dort gesehen, und sucht die Wache zu vertheilen. So entsteht der Final des zweiten Akts (E dur, Allegro, $\frac{4}{4}$) — vollkommen pantomimische Musik zu der Stelle:

„Nun muthig! frisch gewagt!
Der Augenblik ist günstig!"

aus E in C dur; Solo der Bratsche. Während demselben lauscht er überall umher, ob alles sicher sey. Da er sieht, daß die Schildwacht an der Barriere ihm den Rükken wendet, öffnet er das Faß, läßt den Grafen heraus, der schnell durchs Thor entwischt.

Nun läßt der ehrliche Micheli auch seiner Freude freien Lauf.

Il est sauvé l'homme au manteau!
Non, jamais, o mon chèr tonneau,
Tu n'me fas aussi profitable!

(Nun ist er frei der brave Mann,
Jezt will ich mich freuen so viel ich kann.)
Andantino, $\frac{6}{8}$.

Jezt tritt der Soldatenkor wieder auf (Allegro, $\frac{4}{4}$ E dur, die Begleitung in Triolen), den Grafen aufzusuchen. Der Wasserträger stellt sich als Führer an seine Spizze, und bittet immer zwischen dem wilden Kore die Vorsehung um Rettung für die Flüchtlinge. Vortreffliche Schlußmusik des Akts, die das stille Marschiren der Soldaten ausdrükt: Pizzikato auf dem Violon, und das Schlagen mit beiden Schlägeln abwechselnd auf der E Pauke.

Die Verfolgten sind nun in Sicherheit. Sie und ihr Retter können nun frei aufathmen. Die Bühne stellt im

Dritten Akte

die anmuthige freie Dorfgegend von Gonesse dar.

Enteilt der ängstlichen Stadt und den Peinigern in derselben, wird das Gemüth freier. Daher die muntre Musik des Zwischenakts, womit sich der Vorhang erhebt (Allegro non tanto, $\frac{2}{4}$, D dur). Die vier ersten kurzabgerissenen Akkorde zwischen zwei Ruhepunkten, bezeichnen das freiere Athemholen nach überstandener Ge-

fahr, und man könnte ihnen ohne Bedenken den Text unterlegen: „Wohl euch! 𝄐 Freiheit! 𝄐 ihr athmet sie, ihr athmet sie nun wieder!“ —

Aber allmählig wird dieses Freiheitsgefühl von wiederkehrenden Gedanken an ihre Verfolger, die ihnen gewiß nachsezzen werden, unterbrochen, und die Aeusserungen der Freude immer gemäßigter, übergehend in ernstes Nachdenken. — (Vergl. den Saz vom 4ten Takte nach dem dritten Ruhepunkte an, wie die Musik — besonders in den lezten 4 Takten immer ernster, nachdenkender, grübelnder wird. Jezt brechen diese Vorstellungen der Möglichkeit neuer Gefahren zu lauten Seufzern aus: (Andantino ad libitum) in einem klagenden Flötensolo. Doch der Trost aus der freien Natur kehrt schnell wieder zurük, wie überhaupt die Grillen in freien Gegenden beim Anblik der Naturschönheiten nicht lange haften können, weil unser Anschauendes immer durch neue fröhliche Gegenstände zerstreut wird (tempo primo, wechselnd mit obligater Flöte und Hoboe). Aber die traurigen Gedanken kehren wieder und der Saz schließt düster, dem sich mit der klagenden Flöte noch ein Andantino von 9 Takten, wie ein seufzender Nachruf an traurige Erinnerungen anschließt.

No. 2. Ländlicher Kor mit abwechselndem Solo, von den Landleuten, jungen Burschen und

Mädchen, die zu Angelinens (oder Röschens) Hochzeit kommen und ihr Geschenke bringen (A dur, $\frac{2}{4}$, Andantino), voll der zärtlichsten Naivete und ländlichen Einfalt mit Herzlichkeit gepaart. — Das Ritornell bezeichnet eine ächt-französische Dorf- oder Hirtenmusik à la musette; die drei ersten Takte beginnen mit dem Hornsolo. Im ersten Takte giebt das erste Horn die Quinte an |e, ee|, im zweiten tritt das zweite in derselben Figur darunter $\left|\begin{matrix} e, & ae \\ a, & aa \end{matrix}\right|$ und halten diese in einem halben Schlage durch den dritten Takt $\left|\begin{matrix} e \\ a \end{matrix}\right|$; beim vierten fällt nun die komplette Dorfmusik ein.

Dieser fröhliche unschuldige Kor wird unvermuthet von einem Soldatenmarsch, der sich dem Dorfe nähert, unterbrochen. Die lezte Note des Kors in A ist auch die erste des Marsches aus F, und was vorher Tonika war, erscheint nun als Terz. Der Kontrast zwischen der warmen gefühlvollen ländlichen Musik und dem kalten barbarischen Marsche der rohen Soldaten ist sehr glüklich durch den Abfall der Tonart von A in F dargestellt, und von ergreifender Wirkung. Eine Weile hören die Landleute der wilden Musik, die ihren fröhlichen Gesang unterbrochen hat, erstaunt zu (5 Takte lang), dann fragen sie sich:

Quel bruit soudain se fait entendre?

(Habt ihr den Lärmen dort vernommen?)

wieder zwei Takte des Marsches, und Semos, der Vater der Braut, berichtet sehr richtig in der Bewegung des Marsches: c'est une troupe de Soldats! (Ein Trupp Soldaten kömmt dort her!), abermals zwei Takte des Marsches, und die Braut ergänzt die Nachricht:

Vers not' village ils dirigent leurs pas.

(Auf unser Dorf schreitet eilig dies Heer.).

Der Marsch tönt nun wieder sechs Takte, und vernehmlicher, weil die Soldaten näher rükken.

Semos: Sur la grand' place i'vont se rendre.

('s geht nach dem Kirchhof dort hinüber.)

Von Neugier und Verlegenheit angetrieben entschließen sich die Hochzeitgäste:

Allons recevoir ces soldats.

(Auf laßt uns entgegen doch gehn!)

Allmählig tönt der Marsch wieder mehr von fern, und lößt sich in einen troknen koralmäßigen Schluß von acht Takten in halben Schlägen in Fis moll. Die Braut sieht sich an ihrem Ehrentage von allen Hochzeitgästen mit einemmale verlassen; das möchte allenfalls noch hingehen, aber der sehnlichst erwartete Bräutigam ist noch immer nicht da, und sie bricht in die Klage aus: (A dur $\frac{2}{4}$ Moderato) Ach Anton läßt sich noch nicht sehn!) jezt kömmt die koralmäßige Melo-

die, acht Takte Moderato, dann von 17 Takten im Andante fortgesezt und verhallt in einem troknen Schlusse in A dur, wie wenn jemand aus lauter Verdruß zu fernern Klagen ermüdet. Die ländlichen Freuden sind durch die freudestörenden Gäste verscheucht, und — es wird still. — —

No. 3. Ausdruksvolles Melodram des Grafen, dem es im hohlen Baume zu ängstlich wird, dann von Konstanze, die ihm Speise bringen will, ihm das Zeichen giebt. Er erscheint nicht. Sie wird ängstlich glaubt ihn todt. Sie wird von zwei Soldaten angehalten, die sie — mißhandeln wollen. Sie schreit um Hilfe. Der Graf vergißt sich, schießt auf dem einen mit seinem Terzerol. Alle Soldaten stürzen herbei. Der Lieutenant verhaftet den Grafen. Er ist verrathen und alle Hoffnung zur Rettung vergebens.

Große allgemeine Szene zwischen den Soldaten, dem Lieutenant, dem Grafen, der Gräfin, Antonio, Angeline, Semos, den Landleuten die sich alle wieder versammelt haben. Freude der Soldaten über ihre Entdekkung, Verzweiflung der unglüklichen Flüchtlinge, Erstaunen der Landleute über das was unter ihren Augen vorgeht. Theilnahme Antonios und Angelinens. —

Zwischen dieser großen Szene und dem lezten Final, da wo man die Gräfin von ihrem Gemal reißen und diesen zum Tode schleppen will, wo sie verzweifelnd sich anklagt, daß sie selbst an seinem Verrathe schuld sey und mit ihm sterben will, legt man bei einigen Theatern noch eine Arie von Himmel komponirt ein:

Könnt ich in den Tod nur gehn!
O wie glüklich wär ich doch,
Diese Qualen, auszustehen,
Dies ist schreklicher mir noch.
Wo ist Trost, ha wo ist Rettung!
Ach wer hört auf meine Klagen!
Gern will alles ich ertragen,
Rettet dies nur den Gemal.

Bis hieher Andantino Grazioso ($\frac{3}{4}$ C dur) mit obligater Hoboe. Jezt Allegro $\frac{4}{4}$:

Wenn wird sich mein Schiksal wenden?
Wenn mein Leiden sich hier enden?
Kann uns hier nicht Rettung werden,
Ach wenn endet denn die Qual?
Ach wer höret denn mein Klagen?
Alles will ich gern ertragen,
Rettet dies nur den Gemal.

So vortrefflich sie auch gearbeitet ist, so unverkennbar Herrn Himmels Bestreben ist, im Geiste Cherubinis zu schreiben, so wenig steht

die Arie hier an ihrem Plazze, die überhaupt nur geschrieben wurde, damit sich die Prima Donna doch auch zeigen könne, weil wirklich in diesem Drama keine Arie für sie ist. Allein sie hält den Gang der Handlung auf, die nun mit raschen Schritten ihrer Entwikkelung entgegen eilt und bringt, da wo sie steht Erschlaffung in das Ganze. Auch fühlt man deutlich, daß es, da die ganze Anlage des Drama sie ausschließt, etwas Fremdes ist, das sich mit der Oekonomie des Ganzen nicht wohl vereinen läßt.

No. 4. Im lezten Final, wo Michell gekommen ist, und berichtet, daß es ihm gelungen, die Gnade der Monarchin für den Grafen auszuwirken, und sich nun alles der reinsten, lautesten Freude überläßt, das edle Paar gerettet zu sehen, wird zum Ritornell das Majore von der Romanze No. 1 im ersten Akte aufgeholt, als Reminiszens:

„Ha dir vergelt' ein Gott es wieder
Jede Wohlthat find't ihren Lohn."

Ein schöner Zug! die Schuld ist nun gelößt — Rettung für Rettung! Antonios Retter, wurde durch ihn und seinen Vater wieder gerettet, Gott hat vergolten. Die Wohlthat hat ihren Lohn gefunden!

Die Einrichtung dieser Oper ist, besonders in Hinsicht der Innigkeit, mit welcher sich alles zu einem vortrefflichen Ganzen verbindet — einzig, — klassisch und ein wahres Muster, wie Opern, zumal von der Gattung der semi seria angelegt werden sollen.

Wie vorbereitend die Musik der Zwischenakte, wie ungezwungen die Ensembles herbeigeführt, wie innig Handlung, Prosadialog und Gesänge in einander geflochten! Jeder Zug zeugt unverkennbar von genauester Sorgfalt der Künstler — des Dichters und Musikers, die hier Hand in Hand mit einander gehen — ihrem Werke die möglichste Vollendung zu geben und nichts der Willkühr der Darsteller zu überlassen. Daher erfordert es auch genaues Nachkommen von Seiten der Darsteller und des Orchesters, auch der geringsten, oft unbedeutend scheinenden Vorschrift. Denn da Cherubini oft in eine einzige Note die Krisis einer Empfindung legt, und mit ihr oft hervorbringt, was andre mit ganzen Perioden zu erreichen vergebens bemüht sind, so darf auch nicht das Mindeste, nicht der geringste Bogen, oder Punkt außer Acht gelassen werden.

Auch hat diese Oper, wie die mehrsten dieses Meisters das Eigne, daß sie nebst vollendeten Sängern auch vollendete Schauspieler verlangt.

Denn da, wie bemerkt, Handlung, Prosa und Musik zu einer hohen Einheit dramatisch verwebt sind, so muß auch jede Kunst das Ihrige thun, mit ihrer Mannigfaltigkeit das schöne Ganze zu gestalten.

Besonders verlangt der Wasserträger einen feinen Schauspieler — aber ums Himmelswillen keinen Buffon! wie das hie und da der Fall gewesen seyn soll.

Die Partitur dieser Oper existirt gestochen zu Paris.

Unter mehrern Klavierauszügen ist der von G. B. Bierey der gefälligste (Leipzig bei Breitkopf und Härtel. Preiß 3 Rthlr.)

Lodoiska.

Große heroische Oper.

Auf allen Theatern von Bedeutung längst bekannt, und rühmlichst bekannt.

Die Musik hat alle Merkmale der Jugend eines der genialesten Tonkünstler unsrer Zeit — und Cherubini hat sie wirklich in Jünglingsjahren geschrieben. —

Das Ganze tritt hervor — so kolossal, ja zuweilen so monströs; die Theile werden dem Zuhörer fast nur in Massen zugeworfen; fast überall ist ein Stürmen und Drängen, wenig Freundliches, wenig durch Gährung Abgeklärtes; selten wird Rüksicht genommen auf die Singstimmen, als Singstimmen, u. s. f. Aber welch eine Haltung, des ganzen Stüks, des Ganzen der Hauptkaraktere; welch ein Glanz der Ideen und der Behandlung; welch eine — hin und wieder gewiß allzuweitgetriebene — Ausführung der Details durch tiefe Gelehrsamkeit; welch ein hinreißendes Feuer und welch Ausdauern darin in der langen Gradazion, welche die ganze Oper macht!

Wer kann bei Betrachtung seltner Menschen das Parallelisiren lassen?

Cherubini's Jugend ähnelt der Jugend des Dichter Klinger.

Cherubini's Lodoiska möchte vielleicht ihren Plaz zwischen Klingers neuer Arria und den Zwillingen; Cherubini's Medea, den, zwischen Klingers Zwillingen und den Medeen einnehmen. Cherubini's Wasserträger scheint nun das Uebergehen zum Heiligthum erkämpfter Ruhe, das sich selbst

klar werden anzukündigen. Als er den Wasserträger komponirte, war er etliche dreißig Jahre alt (1801) zu welchen Forderungen mußte er nicht berechtigen, und wie schön hat er sie erfüllt, wird er sie noch erfüllen — übertreffen!

Die Ouvertüre (D dur $\frac{4}{4}$) ist wild und trübe wie die Steppen Pohlens an der Grenze der europäischen Tartarey, wo das Stük spielt und düster, wie das alte Schloß, worin Lodoiska schmachtet, voll großer und kühner Ideen.

Der Gang des Stüks ist folgender.

Floresky, ein junger pohlnischer Graf verlor seine Geliebte Lodoiska die ein andrer Graf, Durlinsky, dem sie der Vater anvertraute, auf sein Raubschloß in den öden Steppen zwischen Wäldern und Sümpfen an der Grenze Pohlens mit der europäischen Tartarey geschleppt hatte.

Dort plagt er sie mit seiner Liebe, hält sie in einem Thurme gefangen, zu dem man nur auf einer Kettenbrükke über einen tiefen Sumpf aus dem entgegengesezten Thurme kommen kann.

Alle seine Vorspiegelungen vom Tode ihrer Eltern, ihres Geliebten können den festen Sinn

des treuen liebenden Mädchens nicht beugen. Ihre Gesellschafterin steht ihr bei, die einzige Freundin, die ihr in dieses verwünschte Teufelsnest gefolgt ist, belebt ihre Hoffnungen, durch die vorgestellte Möglichkeit: Floresky könne den Ort ihrer Gefangenschaft auskundschaften und unverhofft zu ihrer Rettung herbei eilen.

Ein Trupp streifender Tartarn, die eben von einem Einfall an der pohlnischen Grenze mit Beute zurükgekehrt sind, machen ihre Anschläge auf das Schloß, wozu sie der Anführer in einer kurzen Anrede anfeuert, worin er mit wenigen aber kräftigen Zügen Durlinskys schlechten Karakter schildert: „Um sein Vaterland, hat er keine Verdienste und hier lebt er als Räuber! feig ist er auch, und grausam gegen die Schwächern; was schonen wir ihn?" —

Die Tartarn lagern sich in die Hinterhalte. Der Nebel, der an diesem Tage in der morastigen Gegend aufgestiegen war, begünstigt ihr Unternehmen, sich dem Schlosse nahe zu halten, ohne entdekt zu werden.

Jezt kömmt Floresky, mit seinem treuen Waffenträger Marko (eine Art pohlnischer Pedrillo) in der Wüste an, in die er sich auf seiner irrenden Ritterfahrt, unkundig des Weges und

der Gegend verirrt hatte. Ermattet von Hunger und Durst und langem Umherirren kann er so wenig als Marko weiter. Aber die Liebe und mit ihr die Sehnsucht nach der Geliebten treiben ihn mit Ungeduld vorwärts. Er weiß nicht, wie nahe er sich bei seiner Geliebten befindet; und spricht dem zagenden Marko immer neuen Muth ein, der sich in einer komischen Arie à la Polacca beklagt:

Um das Liebchen abzuholen
Laufen wir so durch ganz Pohlen, u. s. w.

Der Nebel läßt Floresky nicht sehen, daß ihn ein ganzer Trupp Tartarn schon umgangen und eingeschlossen hat. Ganz unvermuthet rükt ihm der Anführer der Tartarn auf den Leib; es beginnt ein heftiges Gefecht. Floresky stürzt den Tartar nieder, sezt ihm den Säbel auf die Brust.

Der Tartar ergiebt sich, erkennt ihn für seinen Ueberwinder und bittet um Großmuth und Gnade.

Floresky ist großmüthig, läßt ihn los und der Tartarnanführer schwört ihm mit seinem ganzen Stamme ewigen Freundschaftsbund. Dabei unterrichtet er ihn von der Gegend und hier erfährt Floresky, daß er nahe unter dem Raub-

neste des Tyrannen Durlinsky ist, der seine Geliebte aus Warschau mit sich fortnahm und — niemand weiß wohin — verstekte.

Er nähert sich dem Schlosse. Einige Steine fallen von der Mauer, die den feigen Marko mit Gespensterfurcht nekken. Endlich entdekt Floresky, durch mehrere Steinwürfe aufmerksam gemacht, an dem einen Steine ein Briefchen. Es ist von der Hand seiner Lodoiska, und bald darauf hört er ihre Stimme hinter dem Gitter des Thurmes. Sie beschwört ihn sie zu retten.

Bedurfte es wohl dieser Aufforderung? Floresky beschließt einen Plan. Der Tartarhauptmann verspricht ihm allen möglichen Beystand.

Indeß kömmt Lupavsky, ein treuer Spießgeselle Durlinskys, mit Bedekkung aus der Burg und ladet ihn im Nämen seines Herrn gastfreundlich in dieselbe. Der Anführer der Tartarn empfiehlt ihm nochmals Vorsicht, verspricht ihm aber im äußersten Falle mit Gut und Leben beizustehn. Der Zug geht mit Floresky und Marko, der sich nach Speise und Trank sehnt, in die Burg. Dort werden Floresky und Marko ihrer Schwerter beraubt, und mehr als Gefangene, als wie Gäste behandelt. Floresky beschwört sich über dieses widerrechtliche Betragen, erhält aber nur schnöde beleidigende Antworten.

Er bekömmt Lodoiska zu sehen, die Beiden erneuern die Schwüre ihrer Liebe und Treue. Der Tyrann aufgebracht über seine Verachtung, läßt Floresky, nachdem sein Anschlag ihn im Weine zu vergiften, fehlgeschlagen war, in Fesseln und Bande werfen und in ein unterirdisches Gefängniß führen. Lodoiska, die er durch mehrere Schrekkensnachrichten schon bis zum Tode geängstigt hat, zwingt er jezt, durch die Drohung — im Verweigerungsfalle Floresky in ihrer Gegenwart zu ermorden, ihm seine Hand zu reichen.

Der Vertrauten, die durch Marko vom Verständniß seines Herrn mit den Tartarn unterrichtet war, gelang es indessen den Tartarhauptmann von allem zu benachrichtigen.

Dieser, seinen Freund zu retten, erstürmt das Schloß, befreit Floresky, der nun eilt seine Geliebte Lodoiska zu retten.

Das Schloß wird bombardirt und brennt schon von allen Seiten, als Floresky mit dem Degen in der Faust ins Schloß zurük stürmt und, nicht achtend der rechts und links fliegenden Bomben und Haubizgranaten, über die Kettenbrükke eilt, auf die von Seiten der Feinde am mehrsten gefeuert wird. Schon brennt das Dach des Thur-

mes. Ohnmächtig schleppt er seine Lodoiska heraus über die schon mürbe geschossene Brükke. Eben wo er mitten auf derselben mit ihr ist, kömmt eine Bombe geflogen und schlägt sie vollends zusammen, daß sie mit ihren brennenden Balken und die Liebenden mit ihr hinab in den Sumpf stürzen, aus dem sie nur mit Mühe von den Tartarn gerettet werden. Indessen brennt das Schloß von allen Seiten, stürzt ein. Ohnmächtig schleppt man jezt die Vertraute Lodoiskas heraus. Die Burgbewohner fechten mit den Tartarn und werden von ihnen niedergemacht. Lupavsky wird mit einer Lanze durchbohrt. Der Tyrann Durlinsky, der in der Verzweiflung herausgestürzt kömmt, will noch mit Floresky fechten, wird aber erschossen; kurz, das Blutbad und der Brand ist allgemein. Lodoiska sinkt, ohnmächtig im Taumel des Schrekkens und der Freude über ihre Freiheit ihrem geliebten Floresky, der auch eine Streifwunde erhalten hat, in die Arme. Ein wilder Siegskor der Tartarn über den rauchenden Trümmern und gehäuften Leichen beschließt die Oper.

Die Musik ist dem Stük ganz angemessen, und so kolossal als dieses in seinen Ideen. Sie nimmt ganz den wilden pohlnischen und tartarischen Karakter an und erreicht an manchen Stellen eine wahrhaft fürchterliche Größe. Die Be-

gleitung des Bombardements ist — entsezlich; eben so der darauf folgende Schlußkor.

Die schönsten Parthieen enthält der zweite Akt, besonders in den Melodrams und Rezitativen, mit welchen die Prosa größtentheils verwebt ist, und durch die schwermüthigen tief fühlenden Arien der Lodoiska. Die Szene besonders, wo sie ohnmächtig wird bei der erdichteten Nachricht vom Tode ihres Geliebten, und dieser hervortritt, Durlinsky Lügen zu strafen, was dann Veranlassung zu einem heftigen Streite zwischen Beiden giebt, der mit Thätlichkeiten endet, ist von unbeschreiblicher Schönheit.

Nicht minder merkwürdig macht sich die beliebte Polonoise im ersten Akt von Marko und Floresky vor dem Schlosse.

Anakreon.

Große Oper in zwei Aufzügen.

(Komponirt 1804, zum erstenmal in Paris aufgeführt im Februar 1806.)

Sie wurde bei ihrer ersten Erscheinung in Paris nicht sonderlich günstig aufgenommen. Dieses Mißfallen des Pariser Publikums wird einigermaßen erklärbarer, daß wenn schon überhaupt die Franzosen den mithologischen Opern mehr Geschmak abgewinnen als die Deutschen, und dieselben bei ihnen beliebter sind, als in Deutschland, so ist es doch schlechterdings gar keine dramatische Handlung, daß Amor als ein armer Knabe bei Anakreon einkehrt, und dort von seiner Mutter wiedergefunden wird.

Eine lirische Handlung aber, wie sie hier heißt, ist ein sehr unbestimmter Begriff, und kann höchstens eine Handlung anzeigen, die Gelegenheit zu lirischen Aeusserungen giebt. Von dieser Art aber sind alle interessanten Begebenheiten, weil die Ausbrüche jedes Affekts lirisch

sind. Was könnte man nicht unter diesem Namen fassen!

Der deutsche Text dieser Oper ist vom Wiener Hofschauspieler Stegmeyer höchst elend übersezt. Einigermaßen sollte man sich doch um Grammatik und Prosodie bekümmern, ehe man so öffentlich und noch dazu namentlich auftritt!

Aber auch die Musik selbst entspricht dem Gedichte nicht vollkommen.

Vorzüge hat sie allerdings, große, entschiedene Vorzüge: All jenes Feuer, jene Stärke, jene affektvolle Instrumentazion, die Cherubinis Werke so hoch heben — aber eine Musik zum Anakreon ist sie schwerlich.

Wer die leichten, freien, muntern, anspruchslosen Gesänge des Tejischen Greises kennt, in welchem er mit der ungetrübtesten Naturansicht noch im hohen Alter den Freuden des Lebens huldigt, der muß Cherubinis Karakterisirung verfehlt finden.

Schon die Ouvertüre, welche mit einem bedeutenden schweren Grave beginnt, und dann sich in ein feuriges, schönes, aber stürmisches Allegro entwikkelt, ist nicht bezeichnend.

So oft Anakreon von den entflohenen Zeiten seiner Jugend spricht, geht Cherubini in klagende düstre Tonarten, als wollte eine Gattin am Sarkofage ihres Mannes trauern. — Das ist nicht der Geist der Anakreontischen Klage! Wenn der Greis sich seiner Jugend erinnert, so ist immer das frohe Gefühl herrschend, sie weise genossen zu haben; selbst auf den Tod blikt er nur, sich den Genuß des Augenbliks durch die Vorstellung zu erhöhen: daß alles schnell vorüberrausche.

Wofür hilfts den Grabstein salben,
Und vergebens Spezerein
Auf den schwarzen Boden schütten?
Lieber salbe mich im Leben,
Schmükke dieses Haupt mit Rosen
Und bestelle meine Freundin
Amor! eh' ich noch hinunter
Zu des Todes Tänzen wandle,
Heiß ich alle Sorgen fliehn.

Würde wohl zu diesem Gedicht das trübe C moll passen? Würde nicht vielmehr eine freiere, heitere, wenn gleich gemäßigte Tonart, etwann Es oder As dur, oder das gefällig ruhige F genommen werden müssen?

Am besten sind Cherubini die Köre gelungen.

Ein Gewitter zu Ende der ersten Abtheilung ist mit einer außerordentlichen, bis zu Ende steigenden Kraft durchgeführt, und der Kor zu Ehren des Bachus im zweiten Akte kann eine wahre musikalische Dithirambe genannt werden.

Die Ouvertüre ist vielleicht eines der seltsamsten, originellsten Produkte nach französischer Art und Kunst, vornämlich durch Kontraste und Ueberraschungen wirksam. Von ihr ist in der Breitkopf und Härtelschen Musikhandlung ein Klavierauszug erschienen. Er ist mit Einsicht gemacht; da aber hier alles auf Beibehaltung der künstlichen Details ankam, so ist vieles sehr schwer zu spielen. Wer ihn bezwingen kann, wird sich auch am Pianoforte über das originelle Produkt freuen, und wer jenes nicht kann, den wird doch die Komposizion selbst zu ergözzen gar sehr im Stande seyn.

Faniska.

Große Oper.

(In Wien komponirt 1806.)

Ein vortreffliches Werk! Sie steht in den Hauptsachen ganz für sich, ein großes Original!

Sie ist an schönen Melodieen und zarter, fast immer wieder melodischer Ausführung derselben, reicher; ist von allen Arten der Ausschweifungen eines tiefen, aber auch leicht ins Wilde und Grelle auflodernden Feuerkopfs freier, als alle großen Cherubinischen Werke, seit er in Paris lebt; sie ist sogar bis ins kleinste Detail, immer mit Absicht — mit ganz bestimmter Absicht entworfen und ausgemalt; ist, wo es nur der darzustellende Gegenstand erlauben wollte, aufs Sorgsamste vorbereitet, aufs Zarteste verschmolzen, meistens auch so fein als möglich polirt, aber eben darum ist sie auch weniger von starker als von lieblicher Wirkung, mehr in ihren trefflichen Einzelnheiten als im zusammengefaßten

Ganzen zu genießen; eben darum will sie nicht blos mit unzerstreut sich hingebendem Gemüth, sondern auch mit angestrengtem Geist empfangen, oder wenigstens öfters gehört seyn, wenn sie wirklich das erreichen soll, was sie erreichen will und kann.

Man könnte sie — die Musik nämlich — in allen diesen Beziehungen vielleicht am füglichsten mit Göthe's Eugenie vergleichend zusammenstellen. Nun stand es aber wohl bei diesen Dichtern, doch keineswegs bei diesem Komponisten, sich seinen Gegenstand frei zu wählen, und ihn, der erkohrnen Form gemäß, zuzuschneiden; so wurde Cherubini, wo er schildern mußte, was dieser Form widerstrebte, und da er in das Fremdartige abzuschweifen sich nicht erlauben wollte, abentheuerlich, gesucht, überkünstlich — wie z. B. in der ersten großen, freilich bewundernswürdigen Baßarie, in mehrern Stükken der Ensembles, u. s. w.

Das Schönste in der ganzen Oper, neben einigen sogleich anzuführenden Gesängen, sind unstreitig die sogenannten melodramatischen Stükke und die Parthie der Instrumente bei den begleitenden Rezitativen.

Welch

Welch eine Summe neuer Ideen! oder wenigstens neuer Wendungen derselben durch die auserlesenste Harmonie und Instrumentirung; welch eine Blüthe der Fantasie, welch eine Innigkeit des Gefühls, welch eine Tiefe der Kunstwissenschaft — selbst in manchen kleinen, auf dem Papier ganz unscheinbaren Säzchen dieser Szenen!

Nur daß ja jeder Schauspieler vor allem verstehen lerne, was der Komponist mit seinen leisen Andeutungen wollte, und daß er ihm dann überall aufs Genauste in der Akzion und allen Aeusserungen der Empfindungen folge! nur daß das Orchester hier in der Wahl des Tempos aufs Sorgsamste verfahre, und diese Stellen mit der Genauigkeit und Uebereinstimmung, mit der Schönheit und dem Ausdruk vortrage, wie gute, einander gewohnte Quartettspieler geistreiche und seelenvolle Musik dieser Gattung vortragen.

Von den eigentlichen Gesängen bemerke ich nur mit wenigen Worten: Faniska's zwei affektvolle Szenen im ersten und zweiten Akt, Rasno's liebliches Liedchen, den meisterhaften Kanon an die Hoffnung, und den meisterhaften Final des ersten Akts. —

Die Ouvertüre ist ein wahres Meisterwerk eines konzertirenden Simfoniesazzes. Sie be-

ginnt mit einem Largo, $\frac{3}{4}$ in F dur immer mit abwechselnden Klarinetten- und Hoboesolo's und zeigt durchgehends den geschikten überlegenden Künstler, den gewandten Instrumentisten, der jeden Effekt genau zu berechnen weiß. Ein Klavierauszug dieser Ouvertüre, von der Meisterhand des geschikten August Eberhard Müller, aber auch nur für geschikte Hände — ist zu Leipzig bei Kühnel gestochen erschienen.

Die erste Darstellung dieser Oper wurde mit allgemeinem Beifall aufgenommen, und ihre Ausführung machte der Gesellschaft Ehre. Auch in Leipzig wurde sie im Winter 1807 in acht Tagen dreimal hinter einander bei immer vollem Hause gegeben. Mit vielem Vergnügen hatte ich den Genuß dieser Oper im Weimarischen Hoftheater, wo sie vortrefflich einstudirt, mit vielem Pomp gegeben wird.

Noch hat Cherubini mehrere Messen, Kantaten und einzelne größere und kleinere Gesangstükke komponirt. Unter leztern erwähne ich seine Hymne zum Lobe Haydns und die vortreffliche Rhapsodie aus Torquato Tas-

so's befreitem Jerusalem (aus dem 16ten Gesange die 24ste und folgenden Strofen) unter dem Titel:

La cintura D'Armida.
(Armidens Gürtel.)

Für Singstimme mit Klavierbegleitung. Es sind die Verse:

Né il superbo pavon si vago in mostra spiega
la pompa dell' occulte piume,
Né l'Iride si bella, ne indora e in ostra il curvo
grembo e rugiadoso al lume;
Ma bel sovra ogni fregio il cinto mostra, che
neppur nuda ha di lasciar costume.
Dié corpo achi non l'ebbe, e quando il fece
Tempre mischió, ch' altrui mescer non lece.
Teneri sdegni, e placide, e tranquille repulse
E cari vezzi e liete paci, sorrisi, parolette.
E dolci stille di pianto e sospir tronchi e molli
baci:
Fuse tui cose tutte e poscia un mille, ed al foco
temprò di lente faci.
E ne formó quel si mirabil cinto, di ch'ella aveva
il bel fianco succinto.

(So stolz vermögen nicht der Juno Pfauen
Des Schweifes Pracht und Zierde zu entfalten,

So schön nicht pfleget an des Himmels Auen
Iris den bunten Bogen zu gestalten;
Als hier Armidens Gürtel war zu schauen,
Den sie auch nakkend pflegte zu behalten.
Durch ihn war Körperloses auch belebt,
Solch' Zauberkraft war in ihm eingewebet.
Der süße Troz, der Liebe lieblich Schmollen
War hier vereint mit freundlichem Versöhnen,
Wo unter Liebesflüstern Thränen rollen,
Und Seufzer nur und süße Küsse tönen,
Und wie die Zauber nun aus dem Gewebe quollen,
Umfieng sie milde Glut und weiches Sehnen.
So hatte sie des Gürtels Zier erfunden,
Womit sie ihren schönen Leib umwunden.)

Das Ganze ist in der schmeichelnden Tonart B dur gehalten, mit reicher und dabei netter Klavierbegleitung, anfangs und bis zu den Worten: Teneri sdegni, Andante sostenuto, $\frac{2}{4}$, von da an aber bis ans Andantino $\frac{3}{8}$ mit lebhafterer Triolenbegleitung.

Seine Ballets verdienen ebenfalls einen bedeutenden Plaz unter seinen Komposizionen, besonders in Hinsicht des Karakteristischen. Ich erwähne hier unter mehrern nur seinen Achill á Scyros. Von diesem hat er auch mehrere Sázze als Divertissements für das Forte piano arrangirt. Sie sind in zwei Heften bei

Hoffmeister und Kühnel in Leipzig gestochen erschienen.

Nicht minder zeichnet sich unter seinen kleinern Werken der berühmte Todtenmarsch des General Hoche aus.

Auch als Lehrer der Musik hat Cherubini große Verdienste. In einem Briefe aus Paris vom Mai 1807 heißt es: Cherubini hat, seit seiner Zurükkunft nach Paris in Gesellschaft mehrerer treuer und hochachtungswürdiger Lehrer, dem Eifer der Zöglinge des Conservatoire nicht nur einen neuen Schwung, sondern auch eine besondere, auf das Ernste, Große und Strenge gerichtete Wendung gegeben. Besonders hält er bei den Uebungen im Gesange (so weit er da reichen kann), über der sorgsamen Annäherung der Zöglinge zu diesem Ziel — gewiß, sie erhalten damit sogleich die sicherste Bildung des Geschmaks und der Fähigkeiten auch für den freiern und populären Gesang.

Auch in die so sehr beliebten öffentlichen Uebungen und Konzerte der Eleven und in ihre mit Recht berühmte Instrumentalmusik bringen diese hochachtungswürdigen Männer mehr Ernst

und Strenge, mehr Vielseitigkeit und Unpartheilichkeit als bisher dort noch herrschend war.

Des liebenswürdigen Cherubini gedenkst du wohl noch, wie er vor siebzehn Jahren als ein junger lieber Mann, mit Babini nach Paris kam, und da im Concert spirituel und in dem vortrefflichen Concert des Amateurs etc. zum erstenmal Haydnsche Simfonieen hörte? wie er ganz erstaunt und entzükt, zulezt blaß und fast versteinert dastand? Der schöne Augenblik hat gewiß für seinen nachherigen Geschmak und Kunststyl entschieden. Und wenn er auch dadurch der erste italienische Singkomponist wurde, welcher der Instrumentalbegleitung oft die Singstimmen aufopfert; so ist er auch wieder der Erste und Einzige unter seinen Landsleuten, der solche Orchesterstükke hervorzubringen im Stande war, und ein so eigenes und kunstreiches Genre geschaffen hat.

Welche Anstrengung es ihm aber gekostet, so gegen sein natürliches angenehmes Talent für gefälligen Gesang anzugehen, und auf einem verschiedenen Wege mit unserm Haydn Schritt zu halten, das siehet man leider seiner Gestalt

nur zu sehr an. In seinem Gesichte und ganzen Wesen ist nichts mehr von der lieblichen heitern Jugendfrische, die uns damals so an ihm auffiel; er sieht schwach, kränklich und melancholisch aus. Doch entstellt ihn dieses gar nicht; es macht ihn vielmehr sehr interessant.

Er sagte mir, daß er ganz abgezogen von der Gesellschaft, mit einer lieben Frau und zwei lieben Kindern eingekehrt häuslich lebe.

Hieran hat auch wohl die Ungerechtigkeit und Undankbarkeit ihren Theil, mit der man hier diesen seltenen Künstler behandelt. Seit seines ganzen zehnjährigen Aufenthalts in Paris hat er noch keine Oper auf das große Operntheater bringen können. Schon vor mehrern Jahren hat er für solches eine kleine Oper gemacht, die man aber seitdem immer für andere Opern favorisirter Komponisten, wie jezt wieder für Paisiello's Proserpina, zurükgesezt hat. — Erst da es mit dieser Proserpina nicht recht fort wollte, wurde sie zum Behuf des Ballets hervorgesucht. — Alle die schönen Werke, die wir in Deutschland so allgemein bewundern, hat er für das kleine Theater Feydeau gemacht. Eben so geht es auch Méhul; der doch, wie Cherubini, Inspektor und Lehrer beim Conservatoire

de Musique ist, welches anfängt, der großen Oper bessere Stimmen zu liefern. — (S. Reichardts vertraute Briefe über Paris geschrieben in den Jahren 1802 und 1803. Zwei Theile. Th. 1. S. 96 ff.).

Ein wohlgetroffenes Bildniß von Cherubini befindet sich als Beilage des Sechsten Jahrgangs der Allg. Mus. Zeitung, von F. W. Bellinger in Berlin 1803.

Giovanni Paesiello.

Allgemein gefeiert ist der Name des großen lieblichen Melodikers Giovanni Paesiello. Italien vergöttert ihn, Rußland ist stolz, ihn einst besessen zu haben, Frankreich verehrt ihn, Deutschland liebt seine heitern Gesänge, seine klassische Musik. Allenthalben ertönen seine Opern, allenthalben werden sie mit unendlichem Entzükken vernommen, alle Herzen bezaubert ihre namenlose Süßigkeit und ihr inniges Gefühl, wie es nur aus tiefster Seele, wie aus dem ewigen Feuermeere göttlicher Begeisterung quillt, reißt jedes Gemüth allgewaltig umarmend, wie die unendliche Liebe unwiderstehlich zu sich in ihre wollüstigberauschenden Fluthen eines seligen Lethe, in dem sich alle Erdenleiden zum ewigen Vergessen untertauchen, und den reinen ruhigen Himmel mit keiner Erinnerung trüben, der sich aus den süßen Harmonien im Gemüth, sanft erwärmend verbreitet.

Tarent (Taranto) eine alte, ehemals sehr blühende Stadt in der Provinz Terra d'otranto des Königreichs Neapel, an einem Meerbusen, mit einem festen Schlosse, einem zum Theil verschlemmten Hafen und 16,000 Einwohnern, welche starken Handel treiben — ist die glükliche, in der Giovanni Paesiello zum erstenmale das Licht der Erde erblikte, im Jahre 1736.

Schon in der frühsten Jugend zeigte sich eine gewaltige Munterkeit in dem Knaben, wie man sie von gewöhnlichen Kindern sonst nicht erwarten kann.

Musik schien ihn anzuziehen, und je mehr er sich fisisch entwikkelte, desto deutlicher machte sich der ausgezeichnete Genius der Musik in ihm bemerkbar. Mit ihm entwikkelte sich eine ungewöhnliche frohe Laune, und eine so reiche Fülle von Wiz, als man sie sonst bei manchem epigramatischen Dichter vergebens sucht.

Dieser Wiz äußerte sich aber auch zugleich in der Form seines musikalischen Genius. Er persifiirte in Versen, die er zugleich sang, und in Musik sezte, so gut er damals konnte.

Auf Anrathen mehreree Freunde seiner Eltern hielten ihm diese musikalische Lehrer, doch nicht lange.

Der junge Mensch fand ihren Gang zu langsam, zu gewöhnlich, und konnte sein Drängen nach der großen Welt nicht unterdrükken.

Er begab sich nach Neapel in das berühmte Conservatorio di San Onofrio, und studirte hier die Musik mit größtem Eifer.

Bald hatte er sich die strengen Regeln des Kontrapunkts und der Komposizion so vollkommen eigen gemacht, daß seine Lehrer über die unbegreiflich schnellen Fortschritte des kaum zum Jüngling reifenden Knaben in Erstaunen geriethen, und ihn mit Lob überhäuften, was ihm frühzeitig jenen unbändigen Stolz einflößte, der sich in der Folge, und oft so fürchterlich geäußert hat.

Schon auf dem Conservatorio fieng er an sich auf eine eigne Art in ganz Neapel eine wirklich drollige Zelebrité zu erwerben.

Paesiello besizt nebst seinem musikalischen Talente, nebst seinem Wiz einen ans Unglaubliche grenzenden Scharfsinn und Beobachtungsgeist, dem schlechterdings nichts, auch nicht das Geringste entgeht.

Dieser entwikkelte sich ebenfalls gleichzeitig mit seinem Musikgeiste, und der Wiz, der ei-

gentlich seine Quelle aus dem vergleichenden Scharfsinne und scharfen Beobachtungsvermögen ableitet, erhielt durch dieses anhaltende vielseitige Beobachten reichhaltigen Stoff.

Er liebte in müßigen Stunden, deren er sich sehr viele schaffen konnte, da er mit ungemeiner Leichtigkeit arbeitete, und seine schwersten Aufgaben beinahe nur spielend lößte, sich auf den Straßen Neapels, auf dem Molo, im Hafen und sonst an öffentlichen Orten umherzutreiben, und da alles, besonders die Fischerweiber, Lazzaroni, und dergleichen niedre Volksklassen zu beobachten und zu studiren. Liebeserklärungen, Zänkereien, und andre Szenen unter diesen Leuten, gaben ihm Stoff zu seinem Wiz. Er dichtete kleine Szenen dieser Art, die er mit den originellsten und scherzhaftesten Einfällen würzte, und sezte sie eben so originell, als karakteristisch und mit schöner Komposizion in Musik. Dabei ließ er die Personen auch in dem ihnen eigenthümlichen Pöbeldialekt sprechen, um den Eindruk des Komischen, durch diese Illusion noch zu verstärken.

So komponirte er einen Zank der Fischerweiber, den Ausruf eines Marktschreiers, Szenen in gemeinen Kneipen unter Matrosen, und ähnliche Dinge, die er äußerst spaßhaft und mit

vieler Gewandtheit und Natur am Fortepiano vortrug; oft sogleich aus dem Stegreif komponirte, dichtete und spielte.

Diese Dinge wurden allenthalben, besonders aus Reiz der Neuheit, mit allgemeinem Beifall aufgenommen, mit wahrem Heishunger verschlungen und Paesiello fast vergöttert.

Der Beifall dieser einzelnen Szenen gab sehr natürlich den Direkzionen der kleinern Theater Neapels die Spekulazion in die Hand; solche Szenen als kleine Opern aufzuführen. Sie erhielten allgemeinen Beifall, bereicherten die Kassen der Direkzionen, die nun anfiengen aufs Größere zu spekuliren, und Paesiello bewogen, ganze kleine Opern in diesem neapolitanischen Jargon zu schreiben. Ein junger Dichter und vertrauter Freund Paesiello's, und so ziemlich von demselben satirischen Gepräge, machte in Vereinigung mit ersterm Pläne, Dialoge und Verse, und Paesiello die Musik dazu. Beide jungen Genies wetteiferten nun jeder in seinem Kunstfache alles Lächerliche aufzusuchen, um das non plus ultra des Komischen zu erreichen; Paesiello besonders war unerschöpflich in neuen Formen, und an Wiz und Satire war auch kein Mangel. Der Herr Paesiello machte sich sogar oft die Freude, allgemein bekannte und

oft nicht unrühmlich bekannte Komposizionen zu travestiren, kurz, er kündigte sich sehr bald als ein außerordentliches Genie, durch ganz ihm eigene muntere und scherzhafte Einfälle an.

Solcher kleinen Opern hat er eine Menge geschrieben. Sie sind voll Wiz und Satire, und würden auch in Deutschland ihr Glük machen, wenn sie nicht allzusehr auf das Lokale von Neapel berechnet wären, mit dem man genau vertraut seyn müßte, wenn man wahren Genuß haben wollte, indem man die oft speziellen Anekdoten und Stadtneuigkeiten kennen, mit den besondern Volksgewohnheiten bekannt seyn müßte, auf die sie mehr oder minder anspielen. Dann müssen sie von Italienern und in ihrem eigenthümlichen Jargon vorgetragen werden, wenn sie nicht alles verlieren sollen.

Jezt machte er sich auch an Intermezzi's, die er mit neuem Geschmak, mit neuer Kraft behandelte, und dieser Gattung ihren gegenwärtigen eigentlichen Werth verschafte, durch den sie sich auch bei uns in Deutschland geltend gemacht hat.

Indessen, so viel Freunde er sich auf der einen Seite durch diese Arbeiten gemacht hatte, so viel Feinde waren ihm auf der andern ge-

worden. Auch schien sein großer emporstrebender Geist nicht länger an der Form zu haften, die er als abgenüzt und verächtlich wegwarf.

Er wählte jezt das Fach der ernsten Oper. Neapel hatte er verlassen, und brachte seine erste große Oper zu Modena auf die Bühne. Ihr Beifall war allgemein.

Von der Originalité, von dem Reichthum, von der Neuheit der Gedanken, war nun alles bezaubert, und durch ganz Italien ertönte sein Lob.

Von allen Theatern Italiens sammelte er jezt ununterbrochen durch seine Komposizionen Lorbeern, nnd noch nie ist irgend ein Tonkünstler so allgemein in Italien gefeiert worden, als Paesiello. Sein Name wird mit heiliger Ehrfurcht genannt, er hat den Beinamen des Göttlichen (il divino), den wir unserm guten Mozart nicht geben, weil die bescheidenen Deutschen nicht gern im Superlativ sprechen.

Im Jahre 1767 ward er als Kapellmeister nach Petersburg in russisch kaiserliche Dienste berufen, an die Stelle des Galuppi.

Er nahm diesen Ruf an, und stand der dortigen Kapelle bis 1779 mit größtem Ruhme

vor, komponirte mehrere Opern, und trug sehr viel zur Verbesserung des musikalischen Geschmaks in Rußland bei.

Auf seinem Rükwege nach Italien bereiste er mehrere angesehene Städte Deutschlands und Frankreichs. Sein Ruf war schon durch ganz Europa erschollen. In Venedig hielt er sich eine geraume Zeit auf, das er auch während seines Engagements in Rußland einigemal besucht, und für die Karnevals daselbst mehrere Opern geschrieben hatte.

Bei seiner Zurükkunft in Neapel erhielt er die Stelle des ersten königlichen Kapellmeisters daselbst.

Sein Ruf war vor ihm hergegangen und hier schon längst befestigt. Mit Enthusiasm wurden alle seine Komposizionen aufgenommen und zu den Sternen erhoben. Dies vermehrte seinen Stolz, der durch das viele Rauchwerk ohnehin schon zu sehr genährt war.

Er war es schon gewohnt, alle andere zu verdunkeln, die es nur wagen wollten neben ihm aufzutreten. Piccini, der indessen von Paris zurükgekehrt war, um in seiner Vaterstadt auf seinen rühmlichst im Wettkampfe mit Gluk

errungenen Lorbeern auszuruhen, ward ihm ein Dorn im Auge, und bei jeder Gelegenheit suchte er die Verdienste dieses ehrwürdigen Veteranen auf die beisendste, oft gemeinste Art herabzusezzen; eben so haßte er Mozart und noch mehr Haydn, den er nur: il porchero tedesco (den deutschen Schweinhirten) nannte. —

Als er Haydn's vortreffliche Kantate: Ariadne auf Naxos sah, welche die Königin eben aus Wien erhalten hatte, konnte sich der, sonst so feine geschliffene Hofmann nicht enthalten, mit schäumendem Munde und wegwerfender Miene auszurufen: che porcheria tedesca! (welche deutsche Schweinerei!)

Mozart, den er nie erreichen konnte, belegte er mit noch weit abscheulichern Schimpfnamen.

Sein abgeschliffenes Wesen, seine Bildung auf Reisen, und sein zu Intriken geschaffener Geist machen ihn zum vollendeten Hofmann. Seine Artigkeit im Benehmen — wenn er will — seine äußerst angenehme, selbst im Alter noch liebenswürdige Gestalt, machten ihn zum Lieblinge der Damen, und überhaupt des ganzen Hofes von Neapel. Vielleicht hat kein Ka-

pellmeister jemals größern und stärkern Einfluß bei Hofe gehabt, als dieser Paesiello zu Neapel.

Wenn ich hier sowohl den Menschen, als den Künstler zu schildern hätte, so würden eine Menge Kabalen zum Vorschein kommen, die nur an einem Hofe, wie der Bourbonsche zu Neapel, und nur von einem überfeinen Paesiello angesponnen, geleitet und entwikkelt werden konnten.

Daß neben ihm kein andrer Tonkünstler, Virtuose oder Kompositore aufkommen konnte, daß alle Werke, Opern, Kantaten und Messen von den besten andern Meistern entweder gar nicht in die Kirche, Akademie oder aufs Theater kamen, oder, wenn sie erschienen, ohne Gnade durchfallen mußten, das — versteht sich von selbst und gehört vielleicht zu seinen kleinsten Verbrechen. —

Und doch wußte er sich immer mit Feinheit zu benehmen, verstand die Kunst sich herauszuwikkeln, und andre mußten das Bad bezahlen, das er eingelassen hatte. Ueberhaupt herrscht unter den italienischen Virtuosen ein immerwährender Neid, Feindschaft und gegenseitiger Haß und Verfolgungsgeist. Jenes schöne wechselsei-

tige Anerkennen und einander selbst ehrenwerth halten, jene gegenseitige Liebe, Harmonie und Schäzzung, die wir an den größten deutschen Tonkünstlern — an Mozart und Haydn bewundern, wird unter den Italienern vergebens gesucht.

Während der glänzenden Laufbahn Paesiello's, der nun schon auf seinen Lorbeern stolz auszuruhen gedachte, ward ihm unvermuthet ein Nebenbuhler, den er mit aller Macht der Kabale vergebens zu unterdrükken strebte, weil es ebenfalls ein wahres und seltnes Genie war — Cimarosa! —

So wahr ist es, daß auf dem Parnaß schlechterdings keine Kuppelei gilt, und daß gegen die allgemeine Stimme des Beifalls, den nur ein wahres Kunstgenie durch seine unsterblichen Werke erringen kann, alle Kabale verstummen muß und kraftlos bleibt.

Alle frühern Künstler, die Paesiello verdunkelte, waren ihm nicht gleichgekommen, oder hatten Neapel nur aus der Ferne berührt, oder stimmten nicht mit dem Nazionalgeschmakke überein, den freilich Paesiello, der Liebling des Volks, ganz inne hatte. Mozart und Haydn sind verhältnißmäßig für den populären

neapolitanischen Geschmak das nicht, was Paesiello; so wie er uns nie das seyn wird, noch kann was diese sind und waren und ewig seyn werden. Sie berührten also seine Bahn nur in weiten Fernen, und er — schimpfte nur gegen sie.

Allein Cimarosa arbeitete in derselben Stadt, in derselben Gattung wie er, und seine Kabalen konnten den allgemeinen Beifall nicht unterdrükken, der dem jungen zarten Tonsezzer von allen Seiten zuströmte. Cimarosa war mit seinem Talente so unglüklich, sein offenbar erklärter Nebenbuhler zu werden. Auch konnte Paesiello nicht verhindern, daß er den Beifall des Hofes erhielt, so sehr er sich auch bemühte, diesen wider den vortrefflichen Künstler einzunehmen. Cimarosa ward zweiter Kapellmeister.

Ich übergehe eine Menge, zum Theil sehr gewöhnlicher Künstler-Kabalen, die diese Menschen sich untereinander spielten, eine Fluth von wechselseitigen Erbitterungen und Debatten, die im Grunde keinem Theile weder als Menschen, noch als Künstler Ehre machen, und bemerke nur: einer suchte den andern zu stürzen, einer dem andern Gruben zu graben, und alle drei, Piccini, Paesiello und Cimarosa haß-

ten einander, mit einem so tiefen, schwarzen, fürchterlichen Hasse, wie die reinste Moral ihren Gegensaz — die Sünde.

Als der Welteroberer, der große Napoleon, damals noch General und erster Konsul Bonaparte zum erstenmale siegreich nach Italien kam, ließ er an die drei berühmtesten Tonkünstler dieses Landes: Piccini, Paesiello und Cimarosa den ehrenvollen Auftrag ergehen, einen Marsch oder Simfonie zu komponiren, die seinen Sieg feiern sollten.

Dieser Auftrag ward an jeden besonders gerichtet.

Piccini antwortete gerührt über das ehrenvolle Zutrauen des großen Helden, er fühle seine Jugendkraft erneut in seine alten Adern zurükkehren, seine musikalische Ader schlage feurig dem Wunsche entgegen, etwas dem großen Helden Würdiges zu liefern.

Indessen aber hatte er erfahren, daß auch Paesiello denselben Auftrag erhalten habe, und trat zurük, weil er nicht mit ihm rivalisiren wollte, wo er zu verlieren glaubte.

Paesiello antwortete äußerst geschmeidig,

wie ein feiner Hofmann: wie sehr er sich durch diesen Auftrag geehrt fühle, allein, da er in Diensten seines Monarchen stehe, und nichts ohne dessen Genehmigung zu unternehmen wage, so wollte er vorerst bei seinem Hofe um Erlaubniß nachsuchen, um sich dort keiner Verantwortlichkeit auszusezzen. —

Er wußte, daß auch Cimarosa und Piccini denselben Auftrag erhalten hatten, und wollte mit einem so wenig als mit dem andern wetteifern, da er glaubte, die Vorliebe der Franzosen für Piccini, der längst der erklärte Liebhaber dieser Nazion war, möchte ihm allein die Palme zu entwinden im Stande seyn, und die Vergötterung seiner Landsleute möchte Cimarosa den Sieg von Seiten der Neapolitaner zuerkennen, und komponirte — nicht.

Die Antwort des Cimarosa ist nicht eigentlich bekannt geworden. Aber so viel ist richtig, daß er dem Auftrage entsprochen, und den verlangten Marsch komponirt hat, der auch siegreich beim Einzuge der Franzosen in Neapel wiederhallte.

Sey es, daß Ruhmbegierde, oder Enthusiasmus — dieser vielleicht am mehrsten, denn er war ganz für Napoleon und die Sache

der

der Franzosen, oder auch Beredung, denn Paesiello, soll diese Zeit über allen Groll vergessend, innige Freundschaft mit ihm gepflogen haben — den Künstler anfeuerten.

In der Folge, als nach dem Frieden die Franzosen Neapel verlassen hatten, und die Lage der Dinge mit der Rükkehr des königlichen Hauses verändert wurde, ergieng ein schweres Gericht über die Gegenparthei, und mehrere Opfer büßten für ihren Freiheitsdrang. Die Geschichte jener Tage ist voll der schauderhaftesten Exekuzionen.

Auch Paesiello kam in Untersuchung, und nur mit Mühe konnte ihn seine Gewandheit, seine große Kunst und die Anerkennung seines wirklich großen Talents und die Vorbitten der bedeutendsten Höfe Europas, die an dem Schiksale des beliebten Künstlers, wie billig, den wärmsten Antheil nahmen, vom Verderben retten. Cimarosa hat in der Folge, den Drangsalen erlegen, die in jener Periode über ihn ergiengen. —

In der Folge berief der große Monarch Napoleon, der die Künste schüzt und liebt, Paesiello nach Paris. Er schäzte seine Musik, und gab ihm eine ansehnliche Pension von 9000

Franken. Dafür komponirte er mehrere Opern und Messen, und dirigirte sowohl diese als jene selbst. (Der Kapellmeister Reichardt, der ihn bei seiner Anwesenheit in Paris 1802 persönlich kennen lernte, beschreibt die Aufführung einer solchen Messe im Nebenzimmer der kaiserlichen Hauskapelle, — in seinen vertrauten Briefen über Paris.)

Hier komponirte Paesiello seine große Oper Proserpina, von der man sich mehr versprach, als sie leistete. Auch der Monarch soll nicht ganz mit der Ausführung des Komponisten zufrieden gewesen seyn, und ihm mehrere ausstellende Bemerkungen darüber gemacht haben.

Paesiello ist jezt wieder in Neapel, und mit Beibehaltung der Pension und dem Titel eines Kapellmeisters Sr. Majestät des Kaisers von Frankreich, Kapellmeister Sr. Majestät des gegenwärtigen Königs Joseph von Neapel.

Als König Joseph am 17ten Mai 1806 seinen Einzug als König beider Sizilien in Neapel hielt, wurde, wie hier bei allen merkwürdigen Vorfällen, viel Musik gemacht. Längs der Straße Toledo, durch welche der Zug gieng, waren verschiedne Orchester angebracht, welche Opernouverturen und dergleichen aufführten.

In der Kirche di santo spirito wurde ein Te Deum von Paesiello aufgeführt, das aber, weil Sänger und Spieler ihre Augen mehr auf den neuen Monarchen, als die Noten hefteten, troz Paesiellos ziemlich lautem Taktschlagen — das ist so seine Gewohnheit — nicht ganz gelang.

Der große Künstler, der um die ernsthafte, wie die komische Oper unläugbar große Verdienste hat, ruht jezt auf seinen errungenen Lorbeern, und erfreut mit manchem vortrefflichen Werke die Liebhaber der Kunst.

Die Musik ist die allmächtigste Kunst, denn es giebt nur zweierlei Gattungen von Menschen, bei denen ihr Effekt, wenigstens zum Theil, verloren geht: diejenigen, bei denen eine einseitige Reflexion die Oberhand gewonnen hat, und — Kranke.

Bei den erstern wird sie ewig fremd vorübergehen, weil sie sie mit dem Verstande aufnehmen wollen, und das so gern in Worte auflösen möchten, was keinem Worte sich ver-

trauen kann, sondern nur in geheimnißvollen Tönen sich an einander reiht. So erzählt Gretry in seinem Versuch über die Musik, daß Voltaire bei den süßesten Melodien mit einem verdrüßlichen Gesichte da gesessen habe; und wie konnten sie auch in das verworrene Innere eines Mannes eindringen, der sich nie zur reinen Ansicht des Schönen zu steigern vermochte, weil es ihm an Tiefe des Gemüths fehlte, dem sich allein die Kunst offenbaren kann. An ihm mußten diese Harmonien beinah' feindselig vorübergehen, denn in ihm selbst war keine, und wir werden nie Musik vernehmen, wenn wir keine in uns haben. Diese hatte Voltaire nie gehabt, oder doch wenigstens sehr bald zerstört, da er mit dem Heiligsten einen frivolen Spott trieb, der dann zulezt, wie billig, nur sich selbst verspottete. Ganz anders wirkte die Musik auf den reizbaren Rousseau, der wenigstens Ahndung hatte von dem Wesen der Poesie, wenn gleich nicht Kraft genug sie anzuschauen mit ungetrübtem Auge. Ihn rührte selbst die mittelmäßige Musik von Gretrys Fausse magie so sehr, daß er dem Komponisten während der Aufführung derselben mehreremale die Hand drükte, und versicherte, er habe sein Herz von Neuem diesen wohlthuenden Gefühlen geöffnet, denen er es schon verschlossen glaubte. Wer die in der

That recht alltägliche Musik von der Fausse-magie kennt, dem muß es allerdings schwer fallen, bei dieser Erzählung ein Lächeln zu unterdrükken, allein man wird es doch recht gern unterdrükken, wenn man an das so mannigfaltig verworrene äußere Leben Rousseaus denkt, das er selbst nicht Kraft genug hatte, zu besiegen, und das ihm nun wenigstens auf einige Minuten untergieng. — Auf Kranke kann die Musik um deswillen nicht wirken, weil für sie das Formelle verschwunden ist. Wenigstens ist der Effekt auf sie niemals der ächte.

Die vermehrte oder verminderte Erregbarkeit des vernehmenden Subjekts wird für die Musik von der größten Bedeutung, indem nur durch die Kausalverbindung beider ein wahrer Genuß des Vernehmens entstehen kann, der, wo nicht gänzlich aufgehoben, doch merklich unterbrochen und vermindert wird, wenn das zuvernehmende Objekt nicht im Verhältniß mit dem vernehmenden Subjekte steht.

Der warme Himmel Parthenope's öffnet die Herzen leichtern Anklängen, und erhöht die Reizbarkeit des Gemüths.

Die Leichtigkeit der Dunstsphäre spricht sich in dem Menschen und seinen Handlungen aus.

Wenige Töne reichen hin, den leicht reizbaren Italiener froh zu machen, während der Deutsche und Britte durch ganze Tonströme kaum auf einen Augenblik aus seinem Gleichgewicht gehoben wird.

Werfen wir nur einen Seitenblik auf das sogenannte italienische Lustspiel, führen wir einen Italiener und Deutschen vor die Bühne, wo Pantalon, Tartaglia und Konsorten ihren alten Wiz auskramen; ich wette der Italiener lacht sich halb krank, und der Deutsche zukt mitleidig die Achseln über die bangen Trokkenheiten, und findet das Allerliebste des Italieners höchst traurig; oder er lacht wider Willen, wie auch dem Vernünftigen ein momentanes Lächeln über etwas extra Dummes entfahren kann.

Der tiefer denkende Deutsche, der mehr aus dem Kunstwerke nehmen will, fragt immer: Was ist seine Tendenz, wie ist das Objekt behandelt? und über dem Anatomiren vergeht ihm Geschmak und Genuß.

Der Italiener im Gegentheile, legt vermittelst seiner lebhaften Fantasie mehr in die Kunstwerke, als diese zu ihm herauszureden scheinen, oder vielmehr: Seinem lebhaften Darstellungsvermögen genügen schon einzelne Fingerzeige,

nur leichte Umrisse, und er weis durch Zusammenstellung verwandter Begriffe, ein vollendetes Bild mit allen Farben und Schattentinten hineinzulegen.

Ihm ist seine leichte Musik, was die Konturenzeichnung, die leichthingeworfene Skizze dem geübten Auge des Malers. Er weis aus der Menge seiner Anschauungsformen von jedem Splitter einen Pallast aufzuführen; während man dem Layen mit Illuminazion und Austuschung zu Hilfe kommen muß.

So braucht der italienische Tonsezzer nur eine leichte sangbare Melodie, die nicht einmal neu erfunden zu seyn braucht, um in den sangbaren Seelen eine ganze Menge verwandter Töne zu wekken. Eine leichte Begleitung, der Anschlag einiger Baßnoten, die Klänge der Hoboe und des Horns im Grundton, oder in der Quinte in einem oder dem andern Takte einmal in kurzen Viertelnoten angeschlagen, ist hinreichend das Ganze zusammenzuhalten.

Die italienischen Tonsezzer wissen das sehr gut, und entwerfen ihre Opern äußerst leicht.

Sie berechnen größtentheils ihre Wirkung auf die Geschiklichkeit des Vortrags.

Der italienische Sänger erräth aus den einfachen Noten den Sinn des Kompositors, und legt einen Ausdruk hinein, den der Deutsche beim Ueberblikke der Partitur unmöglich finden wird, so lang er nicht mit dem Karakter der italienischen Musik vertraut ist. Darum machen auch die italienischen Opern so lebhaften Eindruk auf das Gemüth, wenn man sie im Vaterlande, oder wenigstens von vaterländischen Sängern vortragen hört, aber nie wird eine italienische Oper, von deutschen Schauspielern in der Uebersezzung bei der so sehr verminderten Lebhaftigkeit des Spiels, auf deutschen Bühnen gefallen, der Italiener selbst wird seinen Landsmann nicht mehr erkennen.

So gehört Paesiello für Neapel und überhaupt für Italien mehr, als für den Norden. Schon in Frankreich macht er mehr Glük als in Deutschland, und auch hier gelingt seine Ansprache, wenn sie mit Geschmak und der ihr eigends gehörigen Delikatesse ausgeführt wird.

Die Musik giebt die Form der Empfindung, aber sie soll sie rein und bestimmt darstellen. Diese Bestimmtheit wird ihre Universalité keinesweges aufheben, wie es bei dem ersten oberflächlichen Blikke scheinen könnte, im Gegentheil wird sie allein unter dieser Bedingung

möglich werden. Das Schwankende der Form wird dem Gemüth des Zuhörers die Freiheit nehmen, statt sie ihm zu geben, und will er diese Unsicherheit verwandeln in ruhige Gewißheit, so wird er in dem Augenblikke selbst Schöpfer seyn, statt das Geschaffene aufzunehmen. Die Musik giebt uns nicht die Empfindungen selbst, sondern sie umhüllt das Höchste derselben in uns mit der reinsten Form. Es ist, als breite sie vor uns den leichten, zartgewebten Schleier aus, unter dem das Trefflichste und Kühnste sich klar, aber ohne Grellheit entfaltet.

Da eine jede Kunst, als solche, das Unendliche im Endlichen darzustellen strebt, so begreift es sich schon um deswillen leicht, daß die ächten, vollendeten Werke derselben nicht eigentlich begriffen werden sollen. Der Verstand wird seine Fragen hier nicht beantwortet finden, denn die Kunst hat eine höhere Aufgabe zu lösen, als die er ihr geben könnte. Der blos verständige Mensch wird daher nie eine klare Idee von der Schönheit bekommen können, weil er auch an sie noch Fragen thut, da doch von keinen mehr die Rede seyn kann, weil sie gleichsam die ewige beruhigende Antwort für alle ist, die jemals erhoben werden können. Daher ist dem geläuterten Verstande die Kunst fremdartig,

und um so mehr, je näher er sie sich zu bringen sucht, und wenn nur selbst unter den gebildetern Menschen einmal die ganze Sache recht bestimmt und offenherzig zur Sprache gebracht würde, es dürften hier leicht Dinge gehört werden, die freilich nur per antithesin — ein ganz eignes Licht auf das Wesen der Kunst würfen. Dem Verstande, als einer einseitigen Funkzion, kann die Kunst nichts anders seyn, als das Fazit eines mit Klugheit durchgeführten Rechenexempels.

Bei den Werken der Poesie, besonders der dramatischen, weis er sich auf diese Art allerdings noch einigen Genuß zu verschaffen, der, wenn er gleich unendlich dürftiger ist, als der, des wahren Kunstliebhabers, doch immer Interesse genug hat, um sie ihm bedeutend zu machen. Er sucht die Einheit in dem Mannigfaltigen des Stoffs, er zählt die einzelnen Punkte, die so sinnvoll aneinander gereiht sind, er reißt einzelne Stellen heraus, die ihm als Reflexion genug thun, oder, wenn er noch einen Schritt weiter thut, so ergözt er sich an den erhabenen Karakteren, die sowohl gebildet und kräftig dargestellt worden sind, und in dem Kampf mit anderen Karakteren doch immer nur auf sich selbst beruhen und einig sind mit sich selbst — mit einem Wort, er hat hier einen

noch größern Genuß, als ihm die Auflösung eines sinnreich gebildeten — Räthsels gewährt.

Einen ähnlichen weis er sich auch bei den Werken der Malerei und Bildhauerkunst zu verschaffen, ob er gleich bei der leztern fast noch gewaltsamer verfahren muß, da sie durchaus die reine Anschauung seiner Gesammtheit verlangt, um ganz genossen zu werden; — allein wie wird er auf seinem Standpunkte, selbst bei der größten Anstrengung, sich auch nur einen ganz geringen Genuß verschaffen können, bei der Tonkunst? Sie vermag es nicht, Begriffe zu bilden, nicht Wahrheiten auszusprechen, nicht die Reflexion zu beschäftigen, — so lange sie ächte ist — aus ihren Bildungen lassen sich keine einzelne Punkte herausnehmen, kein Fazit ziehen; sie vermag das alles nicht, und verschmäht es zu vermögen.

Daher denn auch die seltsamen Urtheile über diese Kunst von Männern, die sonst in mancher Hinsicht tief und richtig blikken, daher das harte Wort von einem unsrer ehrwürdigsten Filosofen, sie sey eine schreiende Kunst, die sich aufdringe.

Mit dem leztern Vorwurfe kann es indeß unmöglich Ernst seyn, da sie im Gegentheil in

weiter Ferne und ungeahndet an so Manchem vorübergeht. — Sie ist die reine Unbegreiflichkeit, aber gerade deshalb läßt sie auch die reine, intellektuelle Anschauung zu, die sich freilich nicht lernen läßt.

Sobald sie daher diese Unbegreiflichkeit aufgiebt, und sich zu der traurig beschränkten Verständlichkeit herabwürdigt, nach der sich ein großer Theil des Publikums allerdings sehnen mag, so hört sie auch eben deshalb auf, Musik zu seyn, und wird eigentlich die Parodie derselben, aber in dieser Parodie liegt auch ihre eigne.

Ein großer Theil unsrer sogenannten komischen Musik gehört in diese Gattung, denn sie ist nicht eigentlich komisch, sondern nur lustig auf eine gemeine Weise, und die Musik soll das nie seyn, denn auch auf sie läßt sich das anwenden, was Schiller von dem Mädchen aus der Fremde sagt:

Beseligend war ihre Nähe,
Und alle Herzen wurden weit,
Doch eine Würde, eine Höhe,
Entfernte die Vertraulichkeit,

weil das Unendliche im Endlichen dargestellt werden soll, nicht das Endliche im Endlichen. Auf nichts Höheres darf der größte Theil desjenigen, was wir so gewöhnlich für Musik ausgegeben finden, Anspruch machen, aber leider findet sie gerade deshalb, weil sie ein beschränktes Stük aus der Beschränktheit herausreißt, unbeschränkten Beifall bei einem Theile des Publikums, der, wie man behaupten will, der größere ist, und obendrein gewöhnlich seinen Beifall lauter und imponirender auszudrükken vermag, als jener kleinere Theil, der den stillen Genuß zu sehr liebt, um ihn durch Händeklatschen zu unterbrechen. Der Künstler, aber im ächten Sinne dieses mißhandelten Worts, wird das Publikum beherrschen — und jener kleinere Theil möchte sich so gern von ihm beherrschen lassen, wenn anders hier überhaupt noch von Herrschen und Beherrschtwerden die Rede seyn kann — aber freilich, so lange noch die mehrsten Komponisten nach dem schnellverhallenden, monotonischen Beifall der Menge ringen, und sich von ihr belehren lassen, statt sie zu belehren, so lange werden wir jene erhabene Unbegreiflichkeit mit einer leeren, dünnen Verständlichkeit vertauscht sehen, an der sich der große Haufe ergözt, weil er sich in ihr beschauen kann, so lange werden denn auch die Wenzel Müller, Ferdinand Kauer, und

Konsorten fortfahren, die Musik in der Musik zu persifliren, und diese Persiflage für Musik auszugeben.

Kein moderner Dichter hat wohl diese Unbegreiflichkeit der Musik so tief gefühlt und so kunstvoll anzuwenden gewußt, als der größte: Shakespear. — Wie lieblich eröffnet sie nicht das Lustspiel: Was ihr wollt; wie romantisch schlingt sie sich im Sturm durch alle die zartgebildeten Situazionen hindurch, wie bedeutend ertönt sie im Kaufmann von Venedig, wie ernst und wie so ganz würdig der Tragödie verkündigt sie den edeln Schatten Cäsars und den tiefergreifenden Fall der schuldlosen Desdemona. — Auch das Wunderbare, mit dem sich der größte Theil der Zuschauer nicht durch sich selbst allein befreunden kann, weil er sich zu sehr nach dem sogenannten Natürlichen sehnt, wird hier fast immer musikalisch vorbereitet, und dieses Dichters Geister sind gleichsam umgeben von seltsamen Tönen, durch die sie von der lebendigen Welt geschieden werden, und die selbst zu dem nüchternsten Gemüth mit jenem süßen Schauder reden, den außer ihm noch Niemand hervorzurufen vermochte, als Mozart im Don giovanni.

Dieser Mozart ist denn auch unter allen

modernen Künstlern der einzige, der eine Vergleichung leidet mit Shakespear. In ihnen beiden erscheint uns das allseitige Leben in jenem warmen Glanze, der sich Niemanden beschreiben läßt, der Ihn nicht selbst zu erblikken vermag, in ihnen beiden ist kein Streit mehr zwischen dem Ideellen und Reellen, dem Intensiven und Extensiven, die hier in sicherster Vereinigung ruhen, in ihnen ist überhaupt von keinem Kampfe mehr die Rede, sondern wir erblikken nur die stille, ewig siegende Gewalt, die in sich selbst beschlossen ist, da sie das Uebersinnliche ergriffen hat. Sie ist bestimmt begrenzt durch sich selbst, wodurch das Unendliche eine Erscheinung wird für die Fantasie, da es als solches nicht erscheinen kann, weil das Unbegrenzte nur von der Vernunft gedacht, aber nicht von der Einbildungskraft gefaßt werden kann; das Vermögen dieser bestimmten sicheren Begrenzung bei dieser universellen Ansicht ist in der That nur Mozarts und Shakespears Eigenthum.

So wie Shakespear im Mozart angetroffen wird, so ließe sich wohl eine Parallele ziehen zwischen Cimarosa und Cervantes, denn in beiden weht der wilde, südliche Hauch, den keine Stubenwärme ersezzen kann, und der frische Blumenduft, vor dem selbst der künstlichst gemischte Wohlgeruch weichen

muß. Alles ist in ihnen durchaus klar, bestimmt, ruhig, und scheint sich selbst an sich zu freuen.

Schiller dürfte vielleicht in Salieri den Reflex finden, ob er gleich in der Hinsicht höher steht, als der Musiker, daß er sich nicht wie dieser in einem einzigen Werke fast ganz erschöpfte, welches man dem Komponisten des Axur ohne Ungerechtigkeit vorwerfen könnte. Unumschränkte Beherrschung des Stoffs, errungene Würde und Erhabenheit sind hier die karakteristischen Merkmale.

Mit Gozzi ließe sich vielleicht Piccini vergleichen, wegen der freien Beweglichkeit und der Kraft, die mannigfaltigsten Situazionen an uns vorüberzuführen, und zum harmonischen Ganzen zu ründen.

Für Göthe ließ sich kein würdiger Künstler als Gegenstük stellen, und nur aus der Vereinignng Cherubini's, Winters und Paesiello's würde ein Resultat hervorgehen, das seiner Poesie gegenüber zu stehen verdiente.

Göthens Ruhe und tiefes Beschauen der Natur blikt uns auch aus Paesiellos Komposizionen an, selbst auch das Antike, das Göthe so glüklich in seinem Style benüzt, findet sich in Paesiellos Werken wieder.

So ganz aus dem Leben gegriffen sind die Gefühle, die in Göthes unsterblichen Werken wehen, und eben so sprechend, eben so voll Wahrheit und Tiefe sind die Komposizionen des lieblichen Sängers. Ich erinnere nur an die vortrefflichen, der Natur so ganz abgestohlnen Szenen in der schönen Müllerin, deren Studium ich als Repräsentanten des Geistes dieses Künstlers vorzüglich empfehle.

Eben so wie in Göthe's Werken alles voll tiefer Bedeutung mit anscheinender Leichtigkeit dasteht, so findet man in Paesiellos Komposizionen die tiefsten Harmonien, die schönsten kanonischen Aufgaben mit einer liebenswürdigen Leichtigkeit behandelt, als wäre es nur Kinderspiel. Eben diese Leichtigkeit giebt seinen Kunstwerken die hohe Eleganz, das gemüthliche Eingehen, das zwanglose Vernehmen. Es bedarf keines Studiums, diese Schönheiten zu fassen, sie bieten sich uns so leicht, so unbefangen dar, wie die Blumen der Frühlingswiese und die Veilchen der schönen Atheniensischen Blumenmädchen. Die Melodieen sind nicht straff nichts weniger als gesucht, sondern scheinen nur die Folge eines Gemüths zu seyn, das seine Empfindungen allmählig in Töne ausströmen läßt. Hier ist nicht von Bizzarrerien, von künstlichen Sprüngen die Rede; alles nimmt die sanfte Wendung ei-

nes geebneten Blumenpfades. Man fühlt, daß die Melodie so folgen müsse, wie sie folgt. Sie ist aus der Seele geschrieben, und die Seelen der Zuhörer, simpathetisch von der des Tonsezzers angerührt, singen ihr willig nach.

Seine ernste Musik ist so wahrhaft ernst groß, daß sie unbedingt den Namen Klassisch verdient, und seine komische, ist so wahrhaft komisch, daß sie allen Momenten entspricht, die vorher von der wahrhaft komischen Musik aufgestellt wurden.

Daher der unendlich weite Unterschied zwischen der ächtkomischen Musik in den Opern Paesiellos und den nur lustigen aber doch sogenannten komischen Opern- und Bierhausmusiken eines Ferdinand Kauer, Wenzel, Müller und Konsorten.

Zum Belege meines Sazzes bitte ich nur das erste beste Stük, nur ein komisches Duett, nur eine komische Arie aus Paesiello's schöner Müllerin, oder das große Quintett, aus il Talismanno, oder i Zingari in fiera mit irgend einer komisch seyn sollenden Arie oder Duett, des Sonntagskindes, Sonnenfestes, oder Donauweibchens — (das eigentlich ein wahres Donaumensch ist) zu vergleichen. Wenn die Her-

ren komisch komponiren wollen, so schreiben sie Tanzmelodien und legen ihnen schlechten Text unter, und diese lustigen Walzer nennen sie komisch. (conferantur alle Arien des Lari Fari.) Mit den Duetten sieht es noch schlimmer aus. Die Herren wissen eigentlich gar nicht ein ächtkomisches Duett zu schreiben, daher sind sie auch alle entweder zu kurz, oder zu schleppend, und sagen im ersten Falle nichts, und werden im zweiten unerträglich langweilig. Ich hebe hier nur das Duett von Paesiello aus der schönen Müllerin zwischen ihr und dem Notarius aus: „Wie mein Herr? ach nein sie spaßen, könnt ich mir das träumen lassen.“ Hat man je etwas Nekkenders, Komisches gehört, und wo könnte ihm ein ähnliches entgegengestellt werden? Alle komischen deutschen Singspiele liefern kein so ächtkomisches. —

Komische Quintetten und Finals haben wir eigentlich in dem Sinne, wie sie Paesiello liefert, gar nicht, die Mozartschen und Dittersdorfschen abgerechnet. Welcher Komponist dürfte sich z. B. eines ähnlichen ächtkomischen Quintetts rühmen, wie Paesiello in seinen Zigeunern, oder die Messe in Venedig (die schon angeführten i Zingari in fiera) Sei giunto sa al culmine della felicita. — Wo bei allem Ueberflusse von Muthwillen, der da mit

Signore Pandolfo onorato, Pandolfo riverito u. s. w. getrieben, noch obendrein der Dudelsak abwechselnd bald von den Instrumenten, bald von den Singstimmen nachgeahmt wird:

e nell momento istesso
la corna musa appresso
ogniunto suonera
lara — — ra ra — u. s. w.

In den Finals ist er noch nie übertroffen worden. Sie sind einzig, und keine Oper irgend einer Nazion hat solche große, durchgearbeitete, ächtkomische Finals aufzuweisen, wie uns Paesiello's Opern in unendlicher Fülle und Mannigfaltigkeit bieten. Ich verweise nur auf die Finals in der schönen Müllerin, im König Theodor besonders das des ersten Akts. — Sie werden meine Behauptung gewiß erschöpfend bestätigen. Zum Studium der Behandlung guter Finals ist Paesiello einzig, klassisch. —

Die Menge seiner Komposizionen erlaubt mir, im Verhältniß des Raums dieser biografischen Skizze keine ausführliche Darstellung einzelner Werke. Ich werde nur einige Hauptmomente, als Resultate aus dem Gesagten auf-

stellen, die seine Manier bestimmt bezeichnen, und so weit es mir möglich ist, ein Verzeichniß seiner Werke anschließen.

Paesiello muß vorzüglich als Melodiker betrachtet werden, und mehr als Opern-, als Kirchen- oder Kammerkomponist. Als melodischer Opernkomponist ist er mit vollem Recht einer der allgemein beliebtesten Tonsezzer unsers Zeitalters.

Nicht nur in seinem Vaterlande, sondern auch in Deutschland, Frankreich, England, Rußland — kurz bei allen gebildeten Nazionen, wo Opern gesehen und gehört werden, giebt man seine Opern bald im Original, bald in der Uebersezzung, und überall werden sie mit Vergnügen gehört.

Seine Komposizionen sind voller Feuer und Einbildungskraft.

Die Ritornelle sind reich an neuen Gedanken.

Je simpler er seine Singstimmen führt, desto mehr beschäftigt er seine Instrumente, deren er gewöhnlich nicht mehr als acht (zwei Hörner, zwei Hoboes, zwei Violinen, Bratsche und Baß) braucht.

Ein eigner Zug des Karakters seiner Werke, und weshalb er auch mit Göthe, der immer neue Formen erfindet, nicht ganz verglichen werden darf, ist die häufige, oft fünf bis sechsmalige Wiederholung gewisser Stellen, welche nichts weniger, als gute Wirkung macht, und seinen Werken den Karakter des Langweiligen, Wäßrigen, Schleppenden aufprägt. Man kann oftmals, besonders im Barbiere di sevilla vier bis fünf Takte hintereinander wegstreichen, und die Arie hat dennoch nicht verloren, vielmehr gewinnt sie durch diese Abkürzung; und ich rathe den Theaterdirekzionen — wenn sie geschikte Kapellmeister haben — vorausgesezt — den Arien besonders, in seinen Opern durch gehöriges Streichen der überflüssigen Wiederholungen mehr Rundung und Energie zu geben, ihnen die Langweiligkeit nehmen zu lassen, wodurch die Opern genießbarer werden.

Schon Burney klagte 1770 über diese Wiederholungen, die manchmal wirklich bis zum Ekel getrieben sind und der verdiente Konzertmeister Kranz — damals noch in Weimar, sagte zu seinen Kapellisten, so oft eine Oper von Paesiello abgekündigt wurde: „meine Herren! bringen Sie ihre Nachtmüzzen mit.“ —

Eine eigenthümliche Größe hat Paesiello

als musikalischer Improvisatore. Er sezt sich ganz unbefangen ans Fortepiano, dichtet und komponirt während des Spielens die vortrefflichsten Gesänge. Aber eben daher mag auch oft seine Weitschweifigkeit, sein Wiederholen in den geschriebenen kommen, und hier trifft pünktlich ein, was Mozart sagte, als Rochliz bedauerte, daß er so manche Stellen aus der Entführung aus dem Serail gestrichen hatte: Auf dem Klaviere mags wohl so hingehen, allein auf dem Theater ists was anders; damals hörte ich mich selbst noch zu gern. —

Um ihn in seiner ganzen Größe kennen zu lernen, sagt Laborde, muß man so glüklich seyn, ihn aus dem Stegreif spielen und dazu singen zu hören. Er scheint dann wahrhaftig inspirirt zu seyn; und der Enthusiasmus bemächtigt sich seiner so, daß er ihn über die gewöhnliche Sphäre der musikalischen Ideen erhebt.

In einer dieser begeisternden Situazionen ist sein wohlgetroffenes Portrait gemalt worden, wie er vom Fortepiano den Kopf singend und mit geöffnetem Mund und erweiterten Augen — seine Zuhörer fixirend — aus dem Bilde herausblikt. (Einen schönen Kupferstich nach dieser

Zeichnung verkauft die Breitkopf ; und Härtelsche Musikhandlung in Leipzig.)

Sein Gesicht hat etwas Wildes, Großes, von heftigen Leidenschaften verzogen, sein Auge blikt wild umher, und scheint auf den Grund der Seele zu dringen. Sein schwarzes Haar, krollt sich in wilden Lokken sträubend empor. Seine Statur hat etwas Kolossales, Großes, Imponirendes, rasch Hervortretendes.

Seine bekannten Arbeiten fürs Theater sind:

I. Für die ernsthafte Oper.

1) Solimanno. Große Oper.
2) Andromeda. —
3) Motezuma. —
4) Didone abbandonata.
5) Demetrio comp. 1770.
6) Alessandro nell' Indie.
7) Demofonte 1775.
8) La Sconflitta di Dario 1777.
9) Antigono. Zu Neapel 1786, welche für sein Meisterstük ausgegeben wurde.

10) Olympiade. In demselben Jahre.

11) il Pirro 1787. Ebenfalls zu Neapel.

12) Giunone Lucina 1787. Ebendaselbst.

13) Fedra 1788. Ebendaselbst.

14) Elfrida. Nach dem bekannten deutschen Trauerspiele gleiches Namens.

15) Nina osia pazza per amore. Nach dem bekannten französischen Sujet, daß wir nach D'Alleyracks Komposizion und in der Uebersezzung kennen, unter dem Titel: Nina oder Wahnsinn aus Liebe.

II. Für die komische Oper.

16) l'Amore in Ballo 1765.

17) le Nozze disturbate zu Venedig 1766.

18) le Drama per Amore zu Neapel 1770, Burney der sie dort hörte, als sie zum funfzehnten Male mit gleichem Beifall aufgeführt wurde, rühmt sie sehr.

19) L'Innocente Fortunata 1773.

20) D. Anchise campanone 1773.

21) il Tamburo notturno

22) la Frascatana 1774. Diese Oper in der Uebersezzung unter dem Titel: Das Mädchen von Fraskati machte ihn

zuerst in Deutschland berühmt. Sie wurde mit allgemeinem Enthusiasm aufgenommen.

23) Discordia fortunata 1775.

24) Idole de la chine 1771.

25) Le Due Contesse 1777.

26) La finta Jardiniera.

27) L'Infante de Zamora.

28) il Barbiere de Sevilla. 1784. Die Partitur ist zu Paris gestochen worden, in Deutschland ist sie allenthalben — Der Barbier von Sevilla gegeben und wird noch immer geliebt.

29) Le gare generose 1786.

30) La Contadino di spirito 1786.

31) Il Re Teodoro in Venezia 1787. Ist auch als Uebersezzung: König Theodor in Venedig allgemein in Deutschland bekannt. In Wien sind einige Arien im Klavierauszuge gestochen worden. Zu Bonn im Simmrokschen Verlage ist der ganze Klavierauszug geschrieben, und die Entreakts als Harmonirpieçen gestochen zu haben.

32) La modista Ragginatrice. Zu Neapel 1788.

33) gli filosofi immaginati. Längst bekannt unter dem Titel: Die eingebildeten Filosofen.

34) Il cavaliere Tulipano. Uebersezzung Ritter Tulipan, oder der lächerliche Zweikampf.

35) L'avaro. (Der bestrafte Geizhals.)

36) Il calzolaro. Der Schuster. Komische Oper, woraus der bekannte Sänger Bianchi sein Intermezzo gleiches Namens gezogen hat; worin das beliebte Donne donne che vicrede (Schöne Mädchen wer euch trauet) und Padrone compatime (Ertönet meine Klagen.)

37) Il Talismanno osia gli Zingari in fiera (Die Zigeuner, oder der Jahrmarkt in Venedig.)

38) La bella molinara. (Die schöne Müllerin) Die beliebteste unter alle seinen Opern in Deutschland.

39) La contadina fedele.

40) La serva Padrona. (Komisches Intermezzo.)

41) Proserpina. Große Oper, komp. zu Paris 1802.

Außer dieser Menge gewiß noch viele Intermezzi's und Serenaten und Opern in jeder Gattung.

III. Auch sind 1780 zu Paris Six quatuor pour deux violons, Alto et violoncelle von seiner Arbeit gestochen worden.

IV. Für die Kirche. Außer vielen Messen, Offertorien, Vespern, Salve Regina, Magnificat, Graduali, sein Te Deum von 1806 und seine la Passione di Giesu Christi, nach Metastasio. 1788. Ein großes, wichtiges Werk und klassisch für den höhern Kirchenstil.

Domenico Cimarosa.

Wer kennt seine lieblichen Opern nicht? wen entzükken nicht seine sanften geistvollen Gesänge, wer wurde nicht hingerissen von seinen hohen tragischen Szenen? —

Schade, daß er sobald dahin mußte, in der höchsten, schönsten Blüthe sein großer Genius der Erdenhüll' entnommen.

Domenico Cimarosa ist in Neapel geboren. Er zeigte frühzeitig schon die unverkennbarsten Spuren eines hohen genialen Geistes, und eine tiefe Empfänglichkeit für alles Schöne und Erhabene, das sich aber jedesmal musikalisch aussprach.

Naturschönheiten, die reizenden Gegenden seiner Vaterstadt, die offne See und die la-

chenden Fluren Kampaniens hatten so tiefen Eindruk auf ihn gemacht, daß er sie in kleinen Liedern besang, oder vielmehr daß er Melodien sang, die seine Gefühle beim Anschaun dieser Gegenden ausdrükken sollten.

In der Folge zogen ihn schöne geschichtliche Darstellungen, besonders Romane aus der Ritterzeit, und unter diesen das vortreffliche Gedicht des unsterblichen Torquato Tasso — das befreite Jerusalem, an. Er konnte ganze Gesänge rezitiren, und öfters soll er, umherirrend auf Fluren und den Weinbergen des Pausilippo laut ganze Gesänge aus diesem und Ariosto's Orlando Paladinod eklamirt haben.

Seine Eltern, bei beschränktem Vermögen, wendeten nach Kräften zu seiner Bildung an, was sie konnten. Ein Mönch war sein Präzeptor.

Der Mann sah mit Entzükken die vortrefflichen Talente des Knaben sich schnell entfalten, und arbeitete kräftig an ihrer Ausbildung. Er lehrte ihm Latein, las mit ihm die Klassiker der Römer und Italiens, wodurch das verhaltne Feuer des reifenden Knaben mächtig aufloderte.

Domenico versuchte sich jezt im poetischen Fache, und seine Versuche athmeten Feuer und lebendiges tiefes Gefühl.

Glüklicher noch gelangen ihm seine Versuche, diese Gesänge nach den Akkorden einer Guittarre abzusingen, und diese Gesänge sollen, bei alle ihren Fehlern, von denen kein jugendliches Produkt des jungen Genies frei ist, eh es gereift zur Regel zurükkehrt, unbeschreibliche Anmuth geahtmet haben.

Die Eltern hatten die in Italien so ziemlich gewöhnliche Idee, ihn in irgend einem Kloster zu versorgen, und den hoffnungsvollen Sohn dem geistlichen Stande zu schenken, wodurch man sich eine Stufe höher im Himmel baut, als gewöhnlich.

Daher ließen sie ihm auch desto freiern Spielraum, sich den schönen Wissenschaften, und vorzüglich der Singkunst zu widmen, weil diese für einen Geistlichen besonders nöthig gehalten werden.

Der gute Pater, der seinen Jüngling besser kannte, als seine Eltern, und der wohl wußte, daß das lebendige Feuer, das in dem heranblühenden Menschen loderte, sich nicht un-

ter die strengen Klosterdisziplinen beugen lasse, widerrieth seinen Eltern den Vorsaz geradezu.

Vielleicht war auch der gute Mann ehrlich genug, und hielt es für Verbrechen am menschlichen Geiste, dieses aufkeimende Talent zu unterdrükken, und in den öden Zellen irgend eines Klosters zu begraben.

Die Eltern waren mit seinem Rathe nicht zufrieden. Indessen bewies ihnen ein zärtliches Verhältniß mit einem jungen unbescholtenen liebenswürdigen Mädchen, daß Domenico wohl eben nicht zum Klosterbruder geschaffen sey.

Das Mädchen soll eine Waise gewesen seyn, vater- und mutterlos, sie wurde bei einer Verwandtin erzogen, wo sie das Gnadenbrod empfieng. In der Kirche hatte Domenico ihre Bekanntschaft gemacht. Sie war seine Heilige, seine Muse, sein Alles.

Man entdekte den Umgang, und wollte die jungen Leute trennen. Aber keines wollte von dem andern lassen, und der junge Mensch drohte sich zu erschießen, wenn man ihm seine Geliebte rauben werde. Er verfiel durch diese Begebenheit in eine Gemüthskrankheit, aus der er nur mit Mühe vom Tode errettet werden

konnte, und welche nur zu deutlich zeigte, wie äußerst zart und reizbar sein Nervensystem sey.

Sonderbar genug: auch das Mädchen bekam dieselbe Krankheit, wie durch Simpathie, und beide wurden auf einen Tag gesund, da die Eltern zur wechselseitigen Erhaltung ihrer Kinder die Verwandte jenes Mädchens baten, sie zu ihnen schaffen zu lassen, damit Domeniko sie nur sähe.

Man versprach, ihrer wechselseitigen Neigung keine Hindernisse in den Weg zu legen, und beide lebten wieder auf.

Indessen arbeitete man in der Stille von beiden Seiten an einer allmähligen Trennung der Liebenden.

Aber die Liebe ist schlau. Die beiden hatten den Entschluß gefaßt, mit einander zu fliehen, und — wenn es seyn müsse, zu — sterben.

Die jugendliche Schwärmerei hätte vielleicht die tragische Geschichte zweier Liebenden in Lion, deren Grab die Wanderer vergebens suchen, realisirt, wäre der Plan nicht entdekt und vereitelt worden.

Domeniko war selig, wenn er seine Geliebte nur sehen konnte. Er träumte von ihr ganze Geschichten, wußte sich von seinem künftigen Leben mit ihr einen vollständigen Roman zu erzählen, den er so fest, selbst glaubte, daß nichts im Stande war, ihn von diesem geglaubten ewigen Leben zurükzubringen.

Der Hauptgedanke, um den sich dieser Roman drehte, war ungefähr dieser:

Domeniko werde durch seine musikalischen Komposizionen — denn daß er ein Tonsezzer werden werde, war schon als im Voraus ausgemacht angenommen — großen Ruhm, und — Geld erwerben.

In Italien werde er Anfangs wenig Glük machen, er werde daher genöthigt seyn, mit seinem Mädchen nach London zu reisen. Dort werde seine Musik allgemeines Aufsehen erregen, aber auch seine Geliebte viele Anbeter bekommen. Sie werden beide viele Gefahren auszustehen haben — überhaupt wimmelte dieser Roman von Abentheuern der abentheuerlichsten Art — dann aber werden sie mit Ehre und Gold beladen zurükkehren, und in den reizenden Gegenden Kampaniens ein Landhaus kaufen, und ihr Leben, im seeligen Nichtsthun, unter verliebten

Tändeleien verträumen. Nun kam die vollkommne Anlage des Landhauses, des Parks, der es umgeben sollte; kurz alles stand schon da, bis auf die Vollendung.

Wenn ihn seine vertrauten Freunde, denen er diesen Roman mittheilte, um das Ende fragten, wo natürlicher Weise die Katastrofe durch eine Trennung durch den Tod beschlossen werden mußte, fieng er an zu weinen, und wollte durchaus nichts mehr wissen. Der Tod war ganz in der Anlage dieses schönen Schäferlebens vergessen; oder wenn er ja vorkam, so starben sie beide Arm in Arm in einem Augenblikke, wenn eben ein Erdbeben ihr Landhaus über ihren Häuptern zusammenstürzte.

Die Verhältnisse dieser beiden Liebenden hatten auf Cimarosas Muse die bedeutendsten Einflüsse, und eben daher, weil die Liebenden sich immer nur verstohlen sehen und sprechen konnten, hatte die Heimlichkeit so großen Reiz für beide erhalten, daß er sich noch spät mit Entzükken an jene verstohlnen Stündchen erinnerte.

Hiervon zeugen die Szenen in seiner beliebtesten Oper: il matrimonio segretto (die heimliche Heirath) wo die Liebenden allein sind,

und sich in verliebter Geschwäzzigkeit von ihrer Liebe unterhalten. Ich erwähne hier unter andern nur des Duetts aus dieser Oper: Jo ti lascio (Dich verlaß ich o mein Leben C dur $\frac{4}{4}$ Allegro) mit welcher Geschwindigkeit wird hier gesprochen, wie drängen sich die Worte, um ja keine der theuren Sekunde ungenüzt vorbeistreichen zu lassen, man kann sich nicht geschwinder fassen, wie hier geflüstert und geplappert wird, und dann das Erschrekken?

„Kömmt nicht jemand?
Ich höre niemand
Nein nein, nein nein, nein!
Ach noch sind wir ganz allein!
Aber nur auf kurze Frist.“ —

Man kann eine solche verliebte Szene nicht natürlicher darstellen, als sie uns hier Cimarosa gemalt hat. Er kannte diese Situazion aus selbsteigener Erfahrung, und hat sie recht con Amore bearbeitet.

Er studirte die Komposizion im Conservatorio di san Onofrio, und zeigte schon damals in seinen Werken einen großen Geist, der allgemeine Bewunderung erregte.

Sein Plan, den er sich in dem erwähnten Romane geschaffen hatte, sollte nun wirklich realisirt werden, denn daß alles so werde, wie er sichs gedacht, daran war nicht der mindeste Zweifel, und ihm lag es nun ob den schönen Traum auszuführen,

Mitnehmen konnte er seine Geliebte freilich nicht; das sahe er nun wohl allmählig ein. Aber sie hatte ihm ewige Treue gelobt, und die Eltern, die wohl fühlten, wie sehr beide für einander geschaffen wären, willigten in ihre Verlobung, und bei seiner Rükkehr sollte die Vermählung vollzogen werden.

Seine erste Ausflucht war nach Rom. Bei den Theatern war er schon durch seine Erstlingsarbeiten bekannt, und so sezte er hier einige Opern, die vielen Beifall erlangten und allgemein auf den jungen Künstler aufmerksam machten. Besonders nahm ihn der damalige königlichfranzösische Gesandte sehr in Schuz, und gab ihm eine schöne Gelegenheit sich bemerkbar zu machen. Er übertrug ihm zur Geburtsfeier des Dauphins 1782 die Komposizion einer großen Kantate. Cimarosa entledigte sich aufs Ehrenvollste dieses Auftrags, und schrieb ein vortreffliches Stük, das er mit einem Orchester von mehr als hundert Tonkünstlern aufführte.

Mit allgemeinem Ruhm gekrönt, gieng er nun 1784 nach Florenz, und arbeitete für das Theater daselbst drei Jahre lang.

Von da aus gieng er nach Petersburg, im Julius 1787, wohin ihn die Kaiserin Katharina II. jene nordische Semiramis, die Beschüzzerin der Künste und Wissenschaften berufen hatte, um für das kaiserliche Theater daselbst verschiedne Opern zu komponiren.

Während der Abreise erhielt er zu Mailand den Auftrag für den Karneval 1788 eine Oper zu sezzen. Er hatte in demselben Jahre (1787) für dieselbe Stadt zum Karneval schon eine Oper geschrieben, welche mit allgemeinem Beifall aufgenommen worden: le Trame deluse (Man giebt sie auf dem Hoftheater zu Weimar unter dem Titel — die vereitelten Ränke nach einer sehr glüklichen Uebersezzung von Vulpius.)

Die andre Oper für den Karneval 1788 heißt: il Fanatico burlato.

Nach seiner Rükkehr von St. Petersburg bereiste er London und Paris, ärndte allenthalben Lob und den ausgezeichnetsten Beifall, besonders in Paris, wo man seine Musik mit Enthusiasm' aufnahm, und wo seine Opern den

damals herrschenden Geschmak an den Piccinischen gänzlich verdrängten. Die Stürme der Revolution hatten in seinem Gemüth jenen alten heroischen Geist wieder angefacht, der lange in irgend einem dunkeln Winkel geschlummert hatte. O wäre er doch nie erwacht! —

Der Taumel von Volksfreiheit, von Gleichheit riß ihn, wie damals so manchen deutschen Schriftsteller und Dichter mit sich hin, und er ward entschiedener Demokrat.

Doch verdrängten ihn die Greuelszenen, und er floh in sein damals noch ruhiges, glüklisches Vaterland zurük.

Der Ruf seiner Kunst war ihm längst vorgegangen, und mit Entzükken empfieng Neapel seinen Künstler.

Paesiello suchte von allen Seiten Kabalen gegen ihn anzuspinnen, aber das wahre Genie, das über alle Kabalen erhaben ist, und mit seiner Allmacht allgewaltig alle Herzen ergreift, drängte sich durch, erhob sich über alle kleinliche Kunstgriffe, und siegte über Verläumdung und Partheiwuth.

Das ganze Leben dieses Künstlers in Neapel

war nun freilich ein beständiger Wettkampf zwischen ihm und Paesiello. Jeder suchte sich mit seinen Arbeiten über den andern zu erheben, jedes neue Produkt des einen sollte das Vorhergegangene des andern in Staub treten, und sich zu den Sternen schwingen. *)

Vortrefflich wäre dieser Wettkampf gewesen, wenn er blos Wettkampf der Kunstwerke geblieben wäre, und sich der Mensch nicht mit eingemischt hätte!

Das Bestreben Besseres, Gelungeneres zu leisten, seine Zeitgenossen zu überflügeln, ist edel, und kann jedem Künstler nicht genug empfohlen werden; allein es muß lediglich auf dem Wege der Kunst und durch Kunstwerke entstehen, nicht auf dem elender Persönlichkeit und niedriger Rachsucht und Verläumdung. Das aber war hier der Fall. Paesiello und Cimarosa haßten und verfolgten sich mit dem bittersten Groll, wie zwei Krämer mit einerlei Waaren in einer kleinen Stadt.

---

*) Nach der eigentlichen Terminologie der italienischen Opern-Komponisten. Sie sagen, wenn ein Werk durchfällt, es geht alla Terra, und wenn es Beifall findet: alle Stelle.

Paesiello konnte indessen doch nicht hindern, daß auch Cimarosa vom König Ferdinand den Titel und die Besoldung eines königl. neapolitanischen Kapellmeisters erhielt, daß ihm der Unterricht der jüngern Prinzessinnen in der Tonkunst vertraut wurde.

So ungefähr mochten die Verhältnisse der Dinge stehen, als auch Italien Zeuge des Kriegsglüks des großen Napoleon (damals noch Konsul Bonaparte) werden sollte. Siegreich flogen seine Fahnen an den Ufern des Po, flatterte vom Kapitol seine Standarte, und Rom sah noch einmal aus ihrem Grabe die Republik aufblikken. Konsuln bestiegen das Kapitol:

Die Bann- und Fluchstadt der Gregore
Und Alexander war nicht mehr.

Da foderte Bonaparte die drei größten Meister Italiens auf: ihm einen Marsch zu komponiren, der seine Siege begleiten sollte. Piccini, Paesiello und Cimarosa waren die drei Tonkünstler, die zu diesem erhabenen Wettkampfe die Arena beschreiten sollten.

Piccini, so große Lust er im Anfange zu dieser Komposizion bezeigte, so schnell ver-

ließ ihn sein Vorhaben, als er die Namen seiner Mitkämpfer erfuhr.

Paesiello lehnte, wie ein schlüpfiger geschmeidiger Hofmann, der allenthalben Luftlöcher hat, auszubeugen, den Auftrag mit der Entschuldigung ab, daß er ohne Erlaubniß seines erhabenen Monarchen keine fremde Arbeit unternehmen dürfe.

In Cimarosa, auf dessen Gemüth jene große Weltbegebenheit so entschieden gewirkt hatte, erwachte der Geist des Demokratism mit aller Riesenstärke wieder. Seine lebhafte Fantasie sah schon alles, was auch in der Folge gesehen wurde. Das Fliehen der neapolitanischen Armee, ihre gänzliche Niederlage, die Flucht der königlichen Familie, die Franzosen siegreich in den Thoren von Neapel, den Freiheitsbaum vor dem Pallaste, die Fahne der Sieger wehen vom Fort Sant Elmo — und alle diese großen Weltbegebenheiten verherrlicht durch seine Harmonien.

Noch mehr wurde er angefeuert, da er erfuhr, daß Piccini und Paesiello von diesem Unternehmen zurükgetreten wären.

Paesiello, der jezt alle Feindschaft aufgehoben, hatte es ihm selbst unter dem Siegel der Freundschaft vertraut und ihm von der Komposizion abgerathen, weil man denn doch nicht wissen könnte, wie die Würfel fielen.

Dieser freundschaftliche Rath bewirkte, was er — sollte — oder nicht sollte — das Gegentheil. Cimarosa komponirte den Marsch wirklich. Es ist derselbe, den wir unter den Titel des Bonaparte Marsches kennen, der aber mit einem andern nicht verwechselt werden darf.

Schon seit dem Beginnen der Revoluzion soll sich ganz in der Stille ein geheimer Jakobinerklubb in Neapel gebildet haben, der mit dem Pariser in Verbindung stand, und eben das zu bewirken suchte, was bereits in Paris zu Stande gebracht worden. Von diesem Klubb soll Cimarosa einer der eifrigsten Anhänger gewesen seyn.

Ich bitte hier nochmals, sich zu erinnern, daß ich eine bloße Künstlergeschichte schreibe, und es mir zu verzeihen, wenn ich über diese Katastrofe hinwegschlüpfe — wenn ich auch wirklich mehr von ihr erzählen könnte. —

Ich übergehe daher jene Ereignisse der Revoluzionsperiode, ich kann nicht bestimmen, wie viel oder wenig Schuld Cimarosa an seinem Schiksal trug, das ihn in der Folge traf, und ob er so ganz schuldig oder unschuldig gewesen, wie ihn seine Freunde oder seine Feinde ausschreien wollen. —

Genug, das Glük war damals noch nicht ganz von Bourbonischen Hause gewichen. Neapel wurde von den Franzosen geräumt, der König kam zurük, und wie er sich genommen, — das — hat uns die Geschichte jener Tage aufbehalten. Wie die nun wieder abgesezten römischen Konsuln und Volkstribunen verkehrt auf Eseln reitend ihren schmähligen Einzug in die Exrepublik halten mußten — haben mehrere Kupferstiche verewigt.

Nicht so spaßhaft kamen die Jakobiner in Neapel weg. Nelson, den der König zum Werkzeug seiner Rache brauchte, und der sich dazu brauchen ließ, vollzog sein Strafamt mit empörender Grausamkeit.

Auch Cimarosa und Paestello waren in die Ungnade des Königs gefallen, und schwer ruhte nun sein Zorn auf ihnen. Sie wurden in Eisen geschmiedet, und der König

soll ihren Tod durch das Rad beschlossen haben.

Frankreich nahm lebhaften Antheil an dem schrecklichen Schiksale dieser beiden Lieblingskomponisten. Die Nachricht erschütterte allgemein, und alle Höfe Europens interessirten sich für sie.

Lange blieben die Vorbitten unerhört. Ferdinand war zu sehr aufgebracht: „Große Künstler mögen sie seyn," sagte er, im Gefühl edeln Unwillens „aber schlechte Staatsbürger, meineidige Diener. Die Kunst schüzt keine Rebellen, und der Staat noch weniger, wenn er nicht selbst in sich zerfallen soll."

Der Kaiserin von Oesterreich, Franzens erster Gemalin, gelang es endlich, nach langem anhaltenden Bitten, den erzürnten königlichen Vater zu erweichen. Paesiello, der sich überhaupt schon halb und halb durchgewunden hatte, erhielt nicht nur seine Freiheit wieder, sondern gelangte in der Folge wieder zur Gnade seines Monarchen.

Das Leben war zwar Cimarosa gerettet, und der schändliche Tod verschonte ihn. Allein er war zu ewiger Gefangenschaft verdammt.

Doch auch hievon befreite ihn die anhaltende Fürbitte seiner Freunde.

Er erhielt seine Freiheit — aber nicht wie Paesiello seine Stelle wieder, auch ward ihm die Weisung die Staaten des Königs zu räumen.

Er faßte den Plan nach Petersburg zu reisen, um vielleicht durch die Reise selbst, seine durch Mißhandlung, langwieriges und hartes Gefängniß, durch Angst und Kummer fast gänzlich zerstörte Gesundheit wieder herzustellen, kam aber äußerst melancholisch und krank nur bis Venedig, wo er liegen bleiben mußte.

Damals hielt sich der Pabst Pius VII. Chiaramonti, der, wie bekannt, zu Venedig gewählt wurde, dort auf. Cimarosa komponirte noch eine Messe für ihn, und der päbstliche Leibarzt, Doktor Piccioli nahm ihn in die Kur, und gab sich alle mögliche Mühe.

Wirklich hatte er es auch so weit mit ihm gebracht, daß er sich zusehends besserte. Die Geschwulste am Unterleibe sezten sich, und Cimarosa arbeitete noch eine Oper für den Karneval.

Allein, bald zeigte sich eine nachtheilige Veränderung des Krankheitszustandes, denn mehrere Stellen des Unterleibes brachen auf. Der Krebs zeigte sich — der Brand der Eingeweide kam dazu, und der Unglükliche starb eines martervollen Todes am 11ten Januar 1801.

Die Art der Krankheit — der geschwollene Unterleib, dann der Uebergang von Geschwulst zum Krebs und Brand der Eingeweide, hat fast allgemein zu der Vermuthung Anlaß gegeben, als sey er dennoch keines natürlichen Todes gestorben, als sey Vergiftung sein Loos gewesen. Die Meinung hat viel für sich. Allein, sein zarter Körper, sein durch unzählige Leiden zerstörtes Nervensystem bedurfte zu seiner gänzlichen Zerrüttung nicht des Giftes; und zu dem war er ja auch in Freiheit gesezt.

Auch Deutschland hat an den lezten Schiksalen des vortrefflichen Tonkünstlers den innigsten Antheil genommen, und fast allgemein geglaubt, daß er, ungeachtet seiner Losgebung, keines na-

türlichen Todes gestorben sey. — Indessen kann dieser Wahn authentisch widerlegt werden.

Wie es ihm, während der schreklichen revoluzionären Auftritte und ihrem gewaltsamen plözlichen Wechsel in Neapel ergieng — das sey bedekt und begraben, da auch er nun ruht und die Mutter Erde ihn bedekt.

Man gab ihn, wie erwähnt, nachdem die politischen Verhältnisse ihre damalige lezte Veränderung erlitten hatten, frei, und er gieng nach Venedig.

Sein zarter Körper erlag da den Folgen der lezten Bedrängnisse, und es bedurfte keines Giftes, um die gefühlvolle Seele gar bald vom Körper zu trennen.

Da sich aber das Gericht seines gewaltsamen Todes in Italien, und von da aus in Deutschland verbeitete, sandte der Arzt, der ihm in Venedig beigestanden hatte, auf Befehl der Regierung Folgendes an Cimarosa's Verwandten und Freunde nach Neapel:

Il fú Signore Domenico Cimarosa maestro di capella é passato qui in Venezia agli eterni riposi il giorno undici di gen-

naro dell' anno Corrente, in consequenza di un tumore, che avea al basso ventre, in quale dallo stato scirroso é passato allo stato cancrenoso. Tanto attesto sul mio onore e per la pura verita, ed in fede etc.

Venezia, il 5 Aprile 1801.

D. Giovanni Piccioli,
Reg. Deleg. e medico onorario di sua Santitá di N. S. Pio VII.

(Der verstorbene Herr Domenico Cimarosa, Kapellmeister, ist hier in Venedig zur ewigen Ruhe gegangen, am Tage des eilften Januar laufenden Jahres, an den Folgen eines Geschwulstes, den er im Unterleibe hatte, und der aus einem scirrösen in einen krebsartigen Zustand übergieng. So viel bezeuge ich auf meine Ehre und der reinen Wahrheit gemäß.

Venedig den 5ten April 1801.

D. Johann Piccioli,
Königl. ernannter, und Leibarzt von Seiner Heiligkeit, unsers Herrn Pius VII.)

Der zarte Geist, der Erde leicht entflogen,
Begrüsset froh der Kunst geweihte Auen,
Er darf der innern Klarheit wohl vertrauen,
Und meidet gern des Lebens irre Wogen.

Ihm öffnet sich der weite Himmelsbogen,
Er wird das innere Geheimniß schauen,
Und still besonnen hehre Werke bauen,
Die nie versinken in der Zeiten Wogen.

Doch, wenn er ganz dem Irrd'schen will entfliehen,
Und in des Lebens Leben tief versunken,
Das Schöne schaut so mild und wonnetrunken;
Dann tritt das Irrd'sche feindlich zu ihm hin,
Mit roher Kraft faßt es den zarten Geist,
Das Leben sinkt, die Melodie zerreißt.

Der Karakter der italienischen Musik ist Gefälligkeit, die in ihrer höchsten Bildung Anmuth wird.

Der erstern ist es gnügend, nur für den Moment zu ergözzen, dem Ohr zu schmeicheln und den Sinnen wohlzuthun, wie dies etwa bei den Komposizionen das Vincentio Martini, in seiner Cosa rara (Lilla) und dem Baum der Diana der Fall ist.

Die zweite, die sich in ihrer willkührlichen Weichheit so wohl gefällt, durch das gediegene Ebenmaas und die klare Fülle nicht blos dem Ohr und den Sinnen schmeichelt, sondern auch das Herz selbst in seiner Mitte ergreift, wird vorzüglich in Cimarosa's Werken, besonders in seiner heimlichen Ehe (il matrimonio Segretto) angetroffen.

Es ist ganz derselbe Geist, der in Cervantes Werken weht, und es ist gar nicht unmöglich, daß derjenige, der die Galatea noch nicht verstanden — in so weit ein Kunstwerk verstanden werden soll — sie durch Cimarosa's Musik verstehen lerne.

Cimarosa's Kompositzionen zeichnen sich alle durch eine außerordentliche Anmuth des Gesangs durch eine tiefe Fülle des Gefühls und dabei doch so leicht ausgesprochen aus, als wär es nur Kindergeschwäz. Die Noten stehen über den Worten, als wären sie nur zum Scherz im Vorüberflug einer leichten musikalischen Laune darübergeschrieben, aber man erstaunt bei näherer Beleuchtung, wie natürlich, wie wahr, wie richtig, und mit wie viel Besonnenheit alles behandelt ist.

Wie bei allen italienischen Tonsezzern ist alles auf die Singstimmen berechnet. Die Instrumentalparthien sind größtentheils im wahren Sinne nur begleitend.

Die Anlage ist gewöhnlich zwei Violinen, Bratsche, Baß, zwei Hörner, zwei Hoboen, und hie und da Fagotte, wovon manchmal der eine obligat ist.

Oft sind die Singstimmen ganz sprechend behandelt, und Sylbe kömmt auf Note. Dies ist größtentheils der Fall in seinen komischen Duetten und Terzetten — besonders in der heimlichen Heirath und in der Heirath durch List. Die Wirkung ist außerordentlich und bringt so viel Leben, Geist, Feuer und

Bewegung in das Ganze, ein solches Treiben und Drängen, daß den Zuhörer in beständiger Spannung erhält, und ihn so angenehm um seine Zeit während des herrlichsten Genusses bestiehlt, daß er sich wundert, wie schnell sie ihm bei dem angenehmen Spiele vergieng. Er ist also hier ganz das Gegentheil von Paesiello, der in seinen ewigen Wiederholungen ermüdend und schleppend wird.

Seine komischen Kompositionen sind voll Wiz und überfließender Laune, ohne die eigentlichen Gränzen des Aechtkomischen zu überschreiten. Die Laune ist immer anständig, heiter, jovial, ohne ins Gemeine herabzusinken.

Größtentheils sind seine Darstellungen äußerst naiv, und von einer innigen lieben Freude im heitersten rosenfarbensten Lichte; leicht gewobene, liebliche Scherze, anmuthige Tändeleien.

So leicht gaukelnd er im Komischen, so groß und tief erscheint er im Tragischen; und hier ist er von seltner Größe. Hier erreicht sein Gesang eine unaussprechliche Fülle der Empfindung, die das Innerste des Gefühls erschüttert, oft zum Schauderhaften übergeht; auch wird hier seine Begleitung sprechender. Ich erinnere hier nur an seine Semiramis, an

seine Horazier und Kuriazier, an die Arie:

Deh respirar lasciate mi
Qualche moment' in pace
Capace da risolver mi
Capace non son io etc. (G moll $\frac{4}{4}$.)

Welch ein Stürmen, Treiben, welches Drängen eines beängstigten Herzens, eines ganz verworrenen Gemüths waltet darin!

Die räumlichen Verhältnisse gestatten mir nicht mich über jedes seiner vortrefflichen Werke umständlicher zu verbreiten, ich beschränke mich hier nur ein Verzeichniß derselben zu liefern, so weit sie in Deutschland bekannt sind; hoffe aber Gelegenheit zu finden, mich einst noch bestimmter über diesen Tonkünstler zu verbreiten.

1) Il Pittore Parigino.

2) l'Italiana in Londra, auch übersezt unter dem Titel: Die Italienerin in London. Von dieser Oper, die er in den Jahren 1780 oder 1782 komponirte, erschien zu Nürnberg 1786 ein Klavierauszug von Marzius.

3) Il Convito. Ebenfalls übersezt unter dem Titel: Der Schmaus.

4) Le Trame deluse, für das Mailänder Theater 1787.

5) Il Fanatico burlató. Für dasselbe 1788.

6) Lo stravagante Inglese.

7) I tré Amanti.

8) L'Infedeltà Fedéle.

9) Giannina e Bernardone.

10) La Villąnella rapita.

11) I due supposti Conti.

12) Il Falegnamme.

13) Il Ritorno di don Calandrino.

14) Chi dell' altrui si veste presto si spoglia.

15) Giulietta ed Armidore.

16) I due Baroni.

17) Il Matrimonio segretto.

16) La serva Padrona. } Komische Intermezzi.

18) Il maestro di Capella }

19) L'Impressario in angustie.

20) I Traci amanti.

21) I Nemici generosi.

22) Il matrimonio per raggiro.

23) Gli Orazii e gli Curiazi. } tragische Opern.

24) Semiramide. }

Die mehrsten dieser Opern, fast alle — sind von der Dresdner italienischen Operngesellschaft mit Beihilfe der dortigen vortrefflichen Kapelle, aufgeführt worden. Alle haben ihre vorzüglichen Schönheiten und gewähren den angenehmsten Genuß. Am bekanntesten auf allen deutschen Bühnen ist: .

Il Matrimonio segretto.

(Die heimliche Heirath.)

Oper in zwei Akten.

Unstreitig großen Werth hat die Tendenz dieses Singspiels, und lange wird es noch ein Lieblingsstük auf der italienischen Bühne bleiben. Alle Kenner halten es einstimmig für Cimarosa's Meisterwerk, und wohl mit Recht, denn die Partitur zeigt bei ihrer artistischen und ästhetischen Zergliederung, eine Menge Schönheiten in der abwechselndsten Mannigfaltigkeit; eine unversiegbare Quelle ächten Humors, und von Wiz und muthwilliger Laune.

Die Breitkopf- und Härtelsche Musikhandlung liefert von dieser Oper einen Klavierauszug mit französischem und deutschem Texte.

Il matrimonio per raggiro.

(Heirath durch List.)

Komische Oper in zwei Akten.

Eines seiner neuesten Werke.

Die ächte italienische Buffonerie ist schwerlich irgendwo in der Musik weiter getrieben, und nur mehrere Szenen in der vorhergehenden Oper (Matrimonio segretto) zu der sie ein liebenswürdiges Seitenstük bildet — und nur einige seltne Szenen von Paesiello, stehen auch in diesem Betracht höher.

Das erste Quintett, die Arie: Poco fa lei non mi disse, (sagten Sie mir nicht vor kurzem.) Das Duett: La tua figlia vuol marito. (Einen Mann will deine Tochter? oder nach der vorhandenen Uebersezzung: Braut will deine Tochter werden?)

Die Arie: Frasconello civettone, (ganz zum Stuzzer nur geboren); das Quartett: Di questa dorindara, (Bei fürchterlichen Blizzen) und mehrere: — Wenn sie von Personen von Gewandtheit, gutem Humor und geläufiger Zunge — denn rühren muß man sich

in

in ihnen — vorgetragen werden, so müssen sie Scherz und Lachen erregen, und die heiterste Laune muß erscheinen. Erscheint sie auf diese Beschwörungsformeln nicht, so erscheint sie nimmer.

Dabei ist die Musik nicht nur mit Geist, sondern auch meistens mit Fleiß und recht sehr gut gearbeitet.

Von dieser Oper ist ein recht netter Klavierauszug von Vierey in der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung (zu 3 Rthlr. 12 ggl.) erschienen, der einer gewandten frohen Gesellschaft von Sängern unstreitig eine sehr angenehme Unterhaltung gewährt.

L'Impressario in angustie.

Der Schauspiel-Direktor in der Klemme, oder: der Direkteur in tausend Aengsten.

Veilleicht die größte Satire, die je auf die italienischen Theaterunternehmungen gemacht

wurde, die feinste und treffendste gewiß. Die Musik selbst ist so voll der reichsten Ergüsse eines ächt frivolen Muthwillens, wie er nur bei den leichten theatralischen Strichvögelchen getroffen werden kann. Hogarths berühmtes Blatt — reisende Komödiantinnen, die sich in einer Scheune auskleiden, ist das in der Malerei, was dieses in der Oper — Ich bemerke nur gleich das erste Quartett. Wo der Direkteur seine Rolle lernt, während zwei Aktrizen ihm rechts und links die Ohren voll peroriren, und um den Jammer des Mannes zu vollenden, der Komponist im Hintergrunde zu diesem Zanke, an seiner neuen Oper komponirt und singt:

Lorenzo.

Unausstehlich! ach der Lärmen
Das Getöse, das Geplapper
Dreht mir fast den Kopf herum.

Donna Rosalba.

Meine Stimme, meine Gaben!

Donna Aurora.

Atlaskleider will ich haben!

Donna Rosalba.

Mir gehört die erste Rolle —

Donna Aurora.

Und es gehe wie es wolle
Nie werd ich die zweite seyn! u. s. f.

Dann der Final des ersten Akts, wo der Dichter die neue Oper vorliest. — Dann der Zank der beiden Aktrizen — man muß diese Oper gesehen haben, um das alles recht lebhaft noch empfinden zu können.

Das Hoftheater zu Weimar giebt diese Oper unter dem Titel Theatralische Abentheuer vortrefflich, es ist eines seiner Paradestükke und dort allgemein beliebt. Der zweite Akt ist dort von Vulpius verlängert, und mit allerhand komischen Szenen vermehrt, auch durch mehrere musikalische Einlagen bereichert.

Die verstorbene Frau Herzogin Mutter zu Weimar, Amalie, hat bei ihrer Anwesenheit in Neapel einen wahren Schaz von Partituren, besonders von Cimarosa angekauft, welche nach ihrem Tode zur Hofbibliothek gekommen sind,

verhältnißmäßig sind nur noch wenige von diesen Werken, die überhaupt in Deutschland noch gar nicht bekannt sind, übersezt und auf die Bühne gebracht worden, was doch so sehr zu wünschen wäre.

Peter Winter.

Dieser vortreffliche Tonsezzer, von allen Kennern geachtet, geliebt und bewundert, von Nichtkennern — und wenn sie nur sein unterbrochenes Opferfest gehört haben, angestaunt und lieb gewonnen; ist jezt in der glänzendsten Epoche seines Strebens. Vieles Vortreffliche hat er schon geleistet, vieles Vortreffliche steht noch mit Recht von ihm zu erwarten. Gleich unserm verewigten Haydn und Mozart, verherrlicht er die Tonkunst in ihr selbst, und stiftet der deutschen Muse im Inn- und Auslande — England und Frankreich — die glänzendsten, dauerndsten Denkmale.

Peter Winter — Kapellmeister in wirklichen Diensten des Königs von Baiern, ist 1758 zu München geboren.

Seiner frühen Neigung zur Musik zu Folge, studirte er dieselbe erst in seiner Vaterstadt, begab sich aber dann zu seiner weitern Ausbildung nach Manheim, wo er sie unter Voglers Leitung mit außerordentlichem Fleiße bei der glüklichsten Genialité betrieb.

Nach Vollendung seiner Studien, kehrte er nach München zurük, und spielte im, damals noch kurfürstlichen, Orchester als erster Violinist.

Sein vortreffliches Spiel — Violine ist sein Hauptinstrument — erwarb ihm allgemeinen Beifall, und endlich den Rang eines Vorgeigers.

In der Folge unternahm er mehrere Reisen, erschien allenthalben mit Beifall, besonders in England, wo er mehrere Opern für das dortige italienische Theater komponirte. Auch Italien hieß ihn mit Achtung willkommen.

Seine frühern Komposizionen, welche schon den großen Geist athmen, der sich in seinen spätern Werken so kräftig ausspricht, machten sich allgemein beliebt, und werden noch jezt, selbst neben seinen neuern und größern Werken mit Liebe vernommen.

Italien, das er in den Jahren 1791 —

1792 bereiste, trug ungemein viel zu seiner Ausbildung, in Hinsicht der Behandlung der Vokalmusik bei.

Frankreich, das er neuerlich bereiste, schäzt seine Werke, und hat die mehrsten derselben mit Enthusiasm aufgenommen, obschon es ihm Anfangs nicht an heftigen Kämpfen mit Gegnern — wenn schon an wahrer Kunst ungleich — doch an Kabale und vorschnellen Urtheilen bei weitem überlegen.

Im Oktober 1804 traf er wieder in München ein.

Ein Verzeichniß seiner Werke kann bis jezt noch unvollkommen ausfallen, da seine Laufbahn noch nicht vollendet ist, und noch manches Vortreffliche von ihm zu erwarten steht.

Zu seinen frühern Werken, die er zu München schrieb, gehört:

1) Leonardo und Blandine. Ein Melodram; nach der bekannten Bürgerschen Ballade gleiches Namens. Die Anlagen sind glänzend, und alles spricht darin schon das Gründliche aus, wodurch sich Winter vor seinen Zeitgenossen hervor-

that. Das Melodram ist in zwei Aufzüge abgetheilt. Der Dichter hat für prächtige Dekorazionen, für Abwechslungen und, wie es die Ballade mit sich bringt, für Mannigfaltigkeit der Situazionen gesorgt, wodurch der junge Komponist denn freilich ein weites und glänzendstes Feld bekam. Es ist nicht sowohl, wie bei den eigentlichen Melodramen, eine einzige Situazion aufgegriffen, sondern vielmehr, die ganze Fabel ist dramatisirt; und das Interesse unter mehrere Personen gleich vertheilt, nur daß Blandine hervorgehoben, das Stük schließt.

2) Reinold und Armida. Eine Oper vom Magister Bok, nach dem bekannten und oft bearbeiteten Stoffe, aus Torquato Tasso.

3) Helena und Paris. Ein Singspiel. Es ist ein Klavierauszug von ihm in Kupfer gestochen, erschienen.

4) Bellerofon.

Alle diese sind ernsthafte Singspiele. Ein Beleg, daß sich gleich Anfangs seiner Laufbahn,

sein Genius entschieden zum Ernsten, Festen, Tragischen hinneigte.

5) Der Bettelstudent. Komisches Singspiel in zwei Akten mit netter Musik, die sich zwar ins Komische neigt, aber doch für den Gegenstand zu ernsthaft ist.

6) Eine Simfonie in der Voglerschen Monatsschrift, und

7) 12 Divertim. für 2 Violin, Bratsche und Baß. — Beide Nummern zu Manheim.

8) Eine große Ouverture im edeln Styl und fleißig gearbeitet.

Zu seinen neuern Werken, theils in London, theils in Italien und Frankreich, theils in Wien und München geschrieben.

1) Calypso. Italienische Oper für das Londner Theater.

2) Babilons Piramiden. Zweiter Akt. Für Schikaneders Theater in Wien.

3) Das Labirinth oder der Kampf mit den Elementen. Zweiter Theil der Zauberflöte. Für Schikaneder in Wien.

4) Proserpina. Italienische Oper für das Londner Theater.

5) Kastor und Pollux in München 1805.

6) Tamerlan. In Paris.

7) Frauenbund. Der Text von Babo, für das Münchner Theater komponirt 1805.

8) Marie Montalban.

9) Das unterbrochene Opferfest.

(Il sacrificio interrotto) 1798.

10) I fratelli Rivali. (Die Brüder als Nebenbuhler. In Italien 1791.

11) Helena und Paris. Große Oper.

12) Ogus, osia il Trionfo del bel sesso. (Der Triumf des schönen Geschlechts. Komische Oper in zwei Akten. In Italien geschrieben 1792.

---

1) Sechs Kanzonetten, ein Duett, ein Terzett und ein Quartett (italienisch und deutsch mit Begleitung des Pianoforte.)

2) Neun Kanzonetten, italienisch und deutsch mit Begleitung des Pianoforte.

3) Drei Kantatinen, italienisch und deutsch, mit Begleitung des Pianoforte.

4) Gesänge beim Klavier. Der regierenden Frau Kurfürstin Karoline Wilhelmine zu Pfalzbaiern, geborne Prinzessin von Baaden gewidmet. Zwei Theile 1800.

5) — — — Dritter Theil 1801. Sie enthalten größtentheils die Gesänge aus Schakspeares Sturm.

6) Septuor pour 2 Cors, Clarinette in B, 2 Violons, Alto et Basse, composé P. Winter.

7) Six Airs italiens avec paroles allemandes á l'usage des amateurs. (Sechs italienische Arien mit deutschem Text für Liebhaberkonzerte) accomp. par 2 Violons, Alto et Violoncelle, (à Bonn, chez Simrock.)

Mehrere Simfonien, Ouverturen, Instrumentalpieçen, und einige Messen und Kirchenstükke für den Hof zu München.

Das unterbrochene Opferfest.

(Il sacrificio interrotto.)

Große Oper in zwei Akten. (1798.)

Dieses vortreffliche Werk ist es, was ihm den meisten Beifall seiner Nazion, und auch

der Ausländer erwarb, und seinen Künstlerruf ausbreitete und begründete.

Der allgemeine Beifall hat über den Werth dieser Oper längst entschieden. Winter zeigt sich in ihr als kräftiger genialer deutscher Kompositeur, dessen Gründlichkeit der Geist der Zeit, mit dem er es auch klüglich hält, im geringsten nicht schadet.

In diesem Werke spricht sich zugleich sein ernster hoher Sinn für alles Große und Erhabene aus, und die höchsten Situazionen sind auch immer die gelungensten.

Nicht minder glüklich sind die naiven, sanften Parthien ihm gelungen, wo von sanfter Zärtlichkeit, mädchenhaften unschuldigen Gefühlen die Rede ist.

Mit vollem Recht ist diese Oper ein Lieblingsstük der Nazion geworden, der sie geschrieben ist. — Der deutsche Text ist originell, der italienische Uebersezzung. —

Wie sehr stånd statt dieser kurzen Berührung eine vollständige Zergliederung dieses Meisterwerks an ihrem Plazze, allein der beschränkte Raum gestattet es nicht. Winter verdient

ein eignes Werk, das ihm in die geheimnißvollen Tiefen seiner Künstlerwerkstätte folgt, und kann in einer bloßen Abhandlung nicht erschöpft werden.

Wie imponirend ist nicht gleich die große Ouverture aus A mol, und dann der wilde rasche Uebergang in D! die Fülle der Instrumentazion. Sie malt das Getümmel der Schlacht, die noch nicht entschieden ist, und wird auch noch in der Introdukzion fortgesezt. Vortrefflich und imponirend sind die Finals und die zusammengesezten Singstükke. Z. B. der Kor beim Anfange des zweiten Akts: Du der Sonne nächster Erbe! Das Quartett: Du mußt zum Tode gehen. Und wer erinnert sich nicht mit Entzükken des allbeliebten und so oft variirten: „Kind willst du ruhig schlafen!"

Vorzüglich schön sind Mafferus Arien, auch Elviras Szenen. Doch lieblicher und gefälliger erscheint die sanfte kindliche Mirrha. — Hier triumfirt bescheidne Anmuth über Stolz und Pomp. Wen entzükt nicht ihr: ich war als ich erwachte, und das Duett: wenn mir dein Auge stralet!

Ueberhaupt ist diese Oper, bei aller Reichhaltigkeit an Situazionen, bei der Menge von

Personen — was auch ihre Besezzung schwer macht — und der Mannigfaltigkeit der Karaktere, des verflochtenen Interesse der Individuen zum Ganzen, dennoch ein sowohl im Ganzen, als in alle seinen einzelnen Parthien, bis in der kleinsten ein vortrefflich vollendetes, durchgearbeitetes, gereiftes Ganze. Jedes Einzelne, die kleinste Ariette, ist ein Meisterstük in seiner Art, wie die größern Stükke. Nirgends eine Spur von Vernachlässigung, überall Vollendung, Ausbildung, Geschmak und unverkennbarer — deutscher Fleiß! —

Babilons Piramiden.

Eine große heroischkomische Oper von Emanuel Schikaneder. In Musik gesezt der erste Aufzug von Johann Gallus — der zweite Aufzug von Peter Winter. Zum erstenmale aufgeführt zu Wien bei Schikaneder im Theater an der Wieden den 23sten Oktober 1797.

Das Labirinth
oder
Der Kampf mit den Elementen.

(Zweiter Theil der Zauberflöte.)

Große Oper. Der Klavierauszug von J. Henneberg bei Simrok in Bonn (6 Rthlr. 16. Ggl.)

Es war ohne Zweifel kein leichtes Unternehmen, zu Mozarts vortrefflicher Zauberflöte einen zweiten Theil zu schreiben, und nur ein Mann wie Winter, dessen reichhaltiges Genie ihn zu den vorzüglichsten Komponisten unsrer Zeit erhebt, konnte diese schwere Probe anständig bestehen.

Winter erscheint als reichhaltiges Genie und mit Kraft ausübender Komponist, dessen Genius sich mehr zum Erhabenen und Großen, als zum Leichten und Tändelnden neigt, aber nicht wie Mozart, beides in sich vereinigt, und dem es endlich nicht an Geschmak, was Musik anbetrifft, fehlt, der den großen Komponisten auszeichnet.

Die

Die Ouverture fängt, wie in der Zauberflöte, mit drei Akkorden an, und wer es weis, was beide Komponisten damit anzeigen wollen, wird bemerken, daß die Bewegung bei Winter die richtigere ist. Nur ist die Art, wie der Baß beim dritten Akkorde mit einem Sextenakkorde aufhört, nicht schön.

Die Introdukzion bereitet den Karakter der Königin sehr gut vor, und die Erfindung des Hauptgedanken ist glüklich ausgeführt.

Minder glüklich ist Winter in den Rezitativen. Sie sind etwas steif und holpericht. Eben so ist er an Papagenos und Papagenas Karakter gestrandet. In ihren leichten Gesängen ist er weit hinter seinem Ideal zurükgeblieben. Es scheint ihm nicht geglükt zu seyn, Leichtigkeit mit Schönheit und Neuheit zu paaren, im Gegentheil ist der Styl oft seicht und triviell gehalten.

Vortrefflich ist die Stelle, im ersten Final, wo der $\frac{12}{8}$ Takt eintritt: *Auf wir vertilgen die heiligen Hallen.* Sarastro und sein Gefolge behalten $\frac{4}{4}$ Takt. *Sitos* und seine Begleiter singen hingegen im $\frac{12}{8}$ Takt, was von frappanter Wirkung ist. Solche Züge bezeichnen den denkenden Künstler.

Der Anfang des folgenden Maestoso liefert einen sonderbaren Kontrast des Styls, und dämpft so ziemlich die Empfindung des vorigen.

Vortreffliche Arie des Sarastro: nun wandelt muthig eure Straße! Schöner edler Gesang. Beim Allegro wird er Terzett, und hier erkennt man wieder Winter.

Calypso.

Drama per Musica in due Atti.

(Der Klavierauszug mit italienischen und deutschem Texte bei Breitkopf und Härtel in Leipzig 4 Rthlr.)

Wer die Werke der Komponisten, die für die italienische Oper geschrieben, durchgesehen hat, wird bald finden, daß hier mehr, als bei andern musikalischen Produkten eine gewisse Norm für das Ganze, seine Anordnung, seinen Gang festgesezt ist, von welcher sich keiner

so leicht entfernt. Während die französische komische und ernsthafte Oper, seit Gluk und Gretry, so seltne und mitunter so genialische Aenderungen erfahren hat, scheinet es, als wenn die italienische, seit langer Zeit gleichsam stehen geblieben wäre, wenn gleich unter viele ihr fremde Völker verbreitet. Gleich einer spröden Schöne trozt sie auf ihre Vorzüge, und verschmäht, wodurch sich andere gefällig machen. Während so viel von ihr geborgt wurde, blieb sie allein ihrem eigenthümlichen Karakter getreu, und hat sich ungeachtet der vielen Gegner, die sich außer ihrem vaterländischen Boden gegen sie erhoben, mit Ehren erhalten.

Die Sache scheint leicht erklärlich, wenn man der Entstehung und der sukzessiven Ausbildung dieser Oper nachgedacht hat. Ihr war von jeher der Sänger alles; diesem sind alle mit wirkende Künste unterwrofen; er allein vermag jenen Effekt hervorzubringen, auf welchen das Ganze artistisch und ökonomisch berechnet ist.

Der Dichter muß sein Sujet so bearbeiten, daß für den Sänger zwei Szenen, als die Hauptpunkte der Handlung hervortreten, und der Komponist studirt den Umfang der Stimme seines Helden, ihre Seltenheiten, die Vorzü-

ge, womit Natur oder Schule sie ausgestattet haben, und richtet sein Kunstwerk so ein, daß diese nun in ihrem vollesten Lichte erscheinen. Nicht der Komponist, der Sänger entscheidet hier, alles übrige wird absichtlich vernachlässigt, und die übrigen Rollen sind gleichsam nur da, um durch ihren Schatten den primo Uomo und die prima Donna zu verherrlichen. Besizt der Sänger Talent für Deklamazion, empfindet er, kennt er das Rührende, das Schmelzende im Gesange — ein seltner Fall — so kann der denkende Tonsezzer im Rezitativ, im Ausdruk der Empfindungen und Worte seine Kunst geltend machen, und seines Erfolgs sicher seyn. Ist jener aber nur Bravoursänger, so versteht er sich mit ihm, und die Sache kann noch weniger mißlingen. — So geordnet ist die Oper in Italien Nazionalsache. Nicht der Schuz eines Hofes, nicht der Beifall der höhern Stände ist hier entscheidend. Der gemeinste Cittadino besucht seine Oper; sie ist ihm Bedürfniß, er ist in allem Ernst Kenner, und ist es mehr, als man im Auslande glauben mag. Ihm entgeht nicht die feinste Nuançe des Gesanges; die Grenzen der Kunst sind ihm bekannt; und sind die zwei ersten zwei Sänger gut, so ist der Beifall nicht ungewiß; man hängt dann nicht ängstlich mehr, wie dies anderswo so oft der Fall ist, an Nebensachen, die mit

minderm Fleiße gegeben werden, — so gegeben werden mußten. Das Sujet der Oper ist ihnen nicht, wie bei uns, eine Hauptsache, sondern nur Veranlassung zu dieser, nicht das Gemälde, nur die grundirte Leinwand dazu.

Der Grundriß des musikalischen Gebäudes, ist also, wie man sieht, dem Tonsezzer gegeben, das Thema oft bis auf Takt und Tonart vorgeschrieben, und da er sich sogar in seinen Dekorazionen nach dem Geschmak und der Laune seines Gebieters, des Sängers, richten muß, so ist es begreiflich, warum Werke italienischer Theater-Komponisten, und warum denn auch die Werke dieses oder jenes Individuums inbesondere dem ersten Anscheine nach einander so ähnlich sind.

Winter, der für die merkwürdigsten Bühnen in und außer Deutschland geschrieben, hat diese Oper in London gesezt, und dann erst später für das deutsche Theater bearbeitet.

Calypso, ward in München mit Glük in deutscher Sprache gegeben. Dieses schöne Werk, das sich eben so sehr durch seine zarte Haltung, als durch seinen immer reizenden Gesang empfiehlt, würde gewiß auf allen unsern Bühnen einheimisch werden, wäre nicht der zu

einer ernsten Oper nöthige Aufwand, (Ballette, allegorische Vorstellungen,) und der immer zunehmende Mangel an guten Sängern, ein wesentliches Hinderniß. Wenn, wie wir oft sehen, bei so vielen Werken dieser Art, nur wenige Stükke mit Kunst und Einsicht durchgeführt sind, das übrige alles, mit einer unverzeihlichen Kälte und Nachlässigkeit hingeworfen ist, so findet sich hier ein das Ganze umfassender Geist, ein Fleiß, der auch das geringste interessant darzustellen sucht. Wer auch nur am Klavier diese Oper durchspielt, wird die Ordnung, Klarheit, das Faßliche, das durchgehends jeden anspricht, bemerken.

Gewiß, nicht natürliche Anlage allein — eine lange geprüfte Erfahrung, ein feiner, gebildeter Geschmak gehört dazu, auf einem, durch so viele Konvenienzen, so viele Rüksichten beschränkten Schauplaz, wie jener der italienischen Oper ist, sich so oft und mit so vieler Würde zu zeigen, als Winter gethan hat. —

Wären für die musikalische Schreibart eben solche Regeln und Grundsäzze festgesezt, als sie es für die Rede- und Dichtkunst sind, so würde der junge Tonsezzer früher und sicherer seine Schritte leiten, der Kunstrichter bestimmter sein Urtheil regeln können. Ueber den richtigen Ge-

brauch der Harmonien, das ist, über die musikalische Grammatik sind Bände geschrieben: über die innere Einrichtung, den Plan eines musikalischen Stüks, über die Anwendung des Rhitmus die Richtigkeit des Metrums überhaupt über die verschiedenen Arten des musikalischen Styls ist zwar manches Einzelne, Treffliche, aber nirgends etwas Vollständiges vorhanden; und eben das Beste darüber findet sich in Zeitschriften zerstreut. So wird also die musikalische Kunst noch lange und größtentheils von ungeschikten Händen Unberufener behandelt werden; noch lange wird der junge Künstler wie im Finstern wandeln, und nicht wissen, was er denn eigentlich in dieser Sache gut und schön nennen soll; noch lange wird der Liebhaber bei diesem Gemisch der verschiednen Schreibarten, worüber so gar keine Grenzlinie gezogen ist, umherschwanken, ohne einen festen Punkt, an welchen er sein Urtheil anschließen soll, zu finden. Wahr ist aber doch, den praktischen Tonkünstler führt ein natürliches Kunstgefühl durch Erfahrung ausgebildet, sicherer und treuer, als alle Theorien und Regeln, wären sie auch vorhanden.

Daß Winter dieses Kunstgefühl in einem hohen Grade besizt, hat er durch alle seine bekannten Werke, so wie durch diese Calypso bewiesen.

Man gehe die Oper durch, und man wird kaum eine Stelle finden, die in das Gebiet der komischen, oder der Kirchenmusik gehörte. Die schönste lichtvollste Haltung herrscht durch das Ganze; Alles ist klar, deutlich ausgesprochen; ein richtiges Ebenmaaß in allen Zeilen; der Styl selbst immer der höhern Art, in welche diese Oper gehöret, und den selbst der Gesang der Faunen nicht stört, angemessen, in sich rein ausgebildet — folglich klassisch, wenn man mit diesem Ausdruk das bezeichnet, was in seiner Art vollkommen so ist, wie es in derselben seyn soll.

Wenn gleich die Hauptvorzüge Winters in der überdachten Darstellung eines lichtvollen, und in allen seinen Verhältnissen immer richtigen Ganzen liegen, so hat dieses Kunstwerk doch auch Säzze, die sich im Vollendeten, als das Vollendetste auszeichnen.

Nach den muntern Kören der Faunen, nach den sanften Gesängen der Nimfen muß die schöne Cavatine: Fu che sei crudel. (No. 5.) jedem willkommen seyn. Sie schildert eben so einfach als treffend die Empfindung der verlaßnen Göttin. Sehr sprechend ist das: torna, wenn es gleich scheint, als wenn es zu oft wiederholt vorkäme. —

Die Arie: Confusa, ist schön geführt, doch die Idee dieser Art Arien nicht neu. — Der Kor mit dem Ungewitter N. 7. ist gut vorgetragen, von großer Wirkung übrigens ist wohl der Rithmus desselben zu eng geregelt, ängstlich geordnet. Stürme in der Natur künden sich ernster an, Donner rollen nicht in so scharfem Zeitmaaße; und bis auf einen gewissen Grad sollte doch wohl der Komponist, hat er einmal dergleichen Szenen zu schildern, dem Naturereignisse selbst folgen.

Eucharis ist eine untergeordnete Person. Doch macht der liebliche Gesang, den Winter ihr überall giebt, außer dem Theater mehr Glük, als jener der hohen Kalypso. Man nehme nur das schöne Andante No. 11., die No. 1. des zweiten Akts, das Terzett gleich im Anfange des ersten. Wie einfach, wie zart ist nicht alles gehalten! Wer fühlt nicht mit der zärtlichen Eucharis? — Aber in den Schranken der Einfachheit und Bescheidenheit muß ihr Gesang durchaus bleiben. Die alles beherrschende Göttin würde es anders nicht dulden.

Nun folgt eine jener Szenen — der Final — die als Hauptpunkte der ganzen Handlung der Oper den Beifall sichern müssen, wo auch die Prima donna imponirt, wo sie, durch den

Zauber ihrer Stimme Hände und Zunge in Bewegung und Enthusiasm verseƶƶen muß.

Was Kalypso bisher sang, waren gleichsam nur Kleinigkeiten, Vorspiele, den Zuhörer aufmerksam zu machen. Hier erscheint sie in ihrem reichsten Glanze; hier erst durfte der Komponist ihrer Kunst die höhere Laufbahn eröffnen. Man nehme das majestätische Adagio, den darauf folgenden brillanten Gesang, die prächtigen, immer näher zusammengerükten Rouladen, nach modernem Geschmakke von dem Kor begleitet, der durch seine Zwischensäƶƶe dem Hauptgesange immer neuen Schwung giebt, man denke sich dieses alles von einer der ersten Sängerinnen der Welt: Mstrs-Billington — mit Würde und Feuer vorgetragen, und man wird sich nicht wundern, wenn alle Zuhörer hingerissen waren. — Der erste Akt schließt, und der Beifall der Oper ist schon jezt entschieden. —

Im zweiten Akte macht sich zuerst das gefällige Duo zwischen Telemach und Eucharis bemerkbar. (No. 3.) Hernach ein sehr fleißig und kunstmäßig gearbeitetes Terzett — eines der besten Stükke in der ganzen Oper, N. 7 und 8, beide Nummern machen eigentlich nur eine aus, und sollten nicht getrennt seyn. — Die

Cavatina der Venus und Amors erinnert an einen gewissen andern Gesang einer beliebten deutschen Oper. — In der Szene No. 4. zeigt sich die Prima Donna im Adagio, in No. 6. entwikkelt ein Allegro Furioso ihre Kraft im deklamatorischen Gesang. Beide können Sängern und Tonsezzern als Muster dienen. — Was Telemaco singt und Mentore, ist zwar von minderm Interesse. Telemaco fordert einen reinen hohen Tenor — doch sind auch ihre Arien erwünschte Beiträge zur zwekmäßigen Bildung unsrer Sänger. Winter ist im Sazze für Singstimmen, vollkommener Meister. Keiner kennt besser, als er, die Eigenheit einer jeden Stimme, so wie Natur und Kunst sie bestimmt; keiner versteht es mehr, sie mit Wirkung und Vortheil zu behandeln. Die Worte legt er immer mit gründlicher grammatischer Einsicht unter, und beobachtet mit nachahmungswerther Genauigkeit und Richtigkeit, auch das Einzelne, z. B. die Länge und Kürze derselben, die so manchmal, selbst von großen Komponisten, als Kleinigkeiten außer Acht gelassen werden. Sein Eigenthümliches hierbei, und was er damit gewinnt, verdiente eine besondere und ausführlichere Untersuchung, als hier angestellt werden kann. Mit vieler Einsicht ist der Final geführt. Da er aber größtentheils für theatralische Handlung eingerichtet ist, und die Entwikkelung des Stüks

in sich faßt, so kann er nur bei der Vorstellung auf der Bühne seine volle Wirkung erreichen.

Der Schluß der Oper würde bei uns nicht befriedigen; der Komponist hätte seine Schlußkadenzen mit vollester harmonischer Kraft motiviren müssen. Italiens Opernbühne foderte aber dieses nicht. Die Hauptsache von vollendetem, erwünschtem Effekt ist erreicht; niemand denkt mehr an die Schlußszene.

Der vortreffliche, sehr sauber gedrukte Klavierauszug findet sich im Breitkopf- und Härtelschen Magazin mit italienischem und deutschem Text zu 4 Rthlr. —

Fast in demselben Styl, und auch für dasselbe Theater, und für dieselben Sängerinnen Mrs Billington und Grassini, schrieb er seine:

Proserpina.

Die seit 1808 auch als deutsche Oper auf dem Münchner Theater erschienen ist.

Kastor und Pollux.

Große Oper. Zum erstenmale aufgeführt in München, den 22. Febr. 1805. (Ursprünglich italienischer Text.)

Eitler Prunk, blos schimmerndes Flittergold findet sich da nicht. Winter sucht Schönheiten, die für alle Orte, für alle Zeiten schön sind. Jeder Akt bildet sich nach einem durchdachten Plane, und rundet sich zu einem Ganzen.

Mit welcher Feinheit er die Worte behandele, wie er die Musik der Poesie anzupassen suche, wie er überhaupt den reinen Gesang sich zur Hauptsache mache, und obgleich Meister im Instrumentalsaz, doch immer das Orchester dem Gesange auf eine vernünftige Weise unterordne: davon kann man sich beim Durchlesen seines Tamerlans überzeugen, wenn man es nicht schon weiß, oder Kastor und Pollux nicht gehört hätte. Besonders hinreißend ist in lezterer ein großer Kor, mit einer Arie, mit obligater Begleitung eines Violonzells ohne Violin.

Ogus

Osia il Trionfo del bel sesso.

(Ogus, oder der Triumf des schönen Geschlechts.)

Komische Oper in zwei Aufzügen. (Klavierauszug bei Breitkopf und Härtel, ohne die Finals 3 Rthlr.)

Winter schrieb diese Oper während seines Aufenthalts in Italien, der in die Jahre 1791 und 92 fällt. Wer die Schwierigkeiten kennt, die ein deutscher Komponist für seinen Geschmak in Italien findet, wird sich eben nicht wundern, wenn er besonders in Arbeiten für das komische Theater nicht immer Furor, wie man's da nennt, erreget. Harmonische Kraft, große studirte Deklamazion, eine glänzende Begleitung, helfen hier nur wenig; es kömmt auf Kleinigkeiten, auf lokale, manchmal schielende Schönheiten an, nicht unähnliche dem Sonnettengeklingel ihrer jezzigen Dichter, welches manches italienische Ohr dem majestätischen Geläute einer deutschen Kathedralkirche weit vorzieht.

Winter, der sich in so viele Sättel zu schikken weis, fand sich auch hier in seine Lage,

so gut er konnte. Er schrieb, wie billig, der Prima Donna so viele Rouladen, als sie herausbringen konnte, so viele Bravourarien, als sie schiklicher Weise singen durfte; dem primo Uomo — (diesmal ein roher Tartarnfürst) gab er große Heldenarien mit einem obligaten Rezitativ, in welchem das Echo zärtlich sein „Brama" mit „Ama" erwiedert; auch Hanswurst und Hofgärtner Tiziano mit Barberina, die Hauptperson im Stük, bringt seine Späße: Sentite ch'io tre — tre — tremo, et le — bu — bu — budella sento farmi in corpo bló, bló, bló etc. häufig genug an. So zog sich der Kluge aus der Schlinge. Schade, daß sein vortreffliches deutsches Talent zu solchen Dingen seine Zuflucht nehmen mußte, wenn es in Italien fortkommen will.

Doch gebührt **Winter** die ehrenvolle Gerechtigkeit, daß er den kalten, uninteressanten Stoff so gut als nur immer möglich, bearbeitet habe. Er suchte die Karaktere der Personen durch seine Musik zu bezeichnen.

Der Tartar **Ogus**, **Tizian** und **Barberina**, die **Principessa Egle**, andere Soldaten, die singen, haben jedes eine besondere Haltung in ihren Gesängen. Dieses ist wohl das Schwerste in der Musik, — und

trifft man hier eben auf nichts Neues, so darf man sich nicht wundern. Darüber muß man sich aber wundern, wie ein Komponist so viele kalte Reime, so viel baaren Unsinn in Musik bringen kann. Reminiszenzen und gewisse Modegänge, die immer wieder vorkommen, verzeiht man auch gern.

Wie soll man sich helfen können, da, wo einem der Dichter immer verläßt? Uebrigens findet man in diesem Werke alle jene Vorzüge, die Winters Arbeiten auszeichnen. Einen sehr klaren, deutlichen Styl, elegante, fleißige Durchführung, modernen Geschmak, richtige Deklamazion. Von der Begleitung und Haltung der Instrumente, gilt eben das, was von Winters übrigen Arbeiten gesagt werden kann: Fleiß, Fülle, Reichthum bei weiser Oekonomie. Die Introduktion und die darauf folgende No. 2. sind größere mit Kören vermischte Stükke. Der Dichter gab das Beste gleich vom Anfang, alles übrige — die beiden Finals, ein hübsches Terzett im ersten, ein Duo und gut gearbeitetes Quartett im zweiten Akt ausgenommen — besteht aus einfachen Arien — gewiß keine geringe Schwierigkeit für den Komponisten. —

---

1) Sechs Kanzonetten, ein Duett, ein Terzett und ein Quartett, (italienisch und deutsch) mit Begleitung des Pianoforte. (op 7.)

2) Neun Kanzonetten (op. 16.) und

3) drei Kantatinen mit Begleitung einer Flöte. (op. 15.) Ebenfalls italienisch und deutsch mit Begleitung des Pianoforte, alle sehr schön gedrukt zu Leipzig bei Breitkopf und Härtel.

Winter schrieb diese kleinen Gesänge sämmtlich, oder doch größtentheils, während seines Aufenthaltes in Paris und London. Sie verdienten allerdings gesammelt zu werden; und wenn sie, wie das ohnehin kaum anders seyn kann, von sehr verschiedenem Werthe sind, so finden sich doch mehrere ganz vorzügliche Stükke darunter, und keines, dessen sich der vortreffliche Künstler zu schämen hätte. Daß sich diese Gesänge meistens durch richtigen Ausdruk,

Grazie, fließende, gefällige Melodie, einfache, aber nicht gemeine Begleitung auszeichnen, ist von Winter zu erwarten.

Die Kanzonetten (und unter ihnen besonders No. 1.) athmen süße Verliebtheit und tändelnde Fröhlichkeit.

Die drei kleinen Kantaten endlich sind ein sehr schäzbares Geschenk an alle, die einfachen, ausdruksvollen, graziösen, aber auch schon kunstmäßigern Gesang lieben und — üben.

Six Airs italiennes avec paroles allemandes à l'usage des amateurs. (Sechs italienische Arien mit deutschem Text für Liebhaberkonzerte) accomp. par 2 Violons, Alto et Violoncelle. à Bonn, chez Simrock. (Werden auch in einzelnen Nummern, jede zu 2 Franks abgelassen.)

Es ist gewiß ein recht lobenswürdiger Gedanke, kleinere, aber mit Geist, Gefühl,

Geschmak und genauer Kenntniß des Singens; selbst abgefaßte Arien zum Besten der Liebhaber, der Liebhaberinnen, und ihrer Konzerte, bekannt zu machen, damit jene nicht, wie so oft geschiehet, nach großen und schweren Sachen greifen, die sie verpfuschen, und wodurch sie sich obendrein nur allzuoft die Stimmen verderben, oder damit sie nicht blindlings nur über das Neueste herfallen, das gewiß nicht allezeit etwas Gutes und noch weniger immer für sie geeignet ist.

Was man von der Ausführung jenes guten Gedanken zu verlangen berechtigt ist, wird hier ebenfalls geleistet, wer kennte und liebte nicht Winters einfachen, anmuthigen, fließenden Gesang, und seine — hier auch noch vorzüglich leichte, wohlerwogene Begleitung? Lobenswerth ist hier noch besonders, die Mannigfaltigkeit der Stükke, die Einrichtung, daß einige derselben auch nicht unbedeutende, besonders schönen Ausdruk zulassende Rezitative haben, die gute Wahl der italienischen Gedichte, und die mit Einsicht verfaßte deutsche Uebersezzung derselben; und endlich, daß der Singstimme ein so vollständiger Klavierauszug untergelegt worden, daß man damit auch beim Pianoforte allein Genüge finden kann. Unter No. V. dieser Gesänge befindet sich das bekannte, treffliche Om-

bra adorata et cara Metastasio's, und von Winter ganz vortrefflich behandelt — ein kleines Meisterstük, unter den übrigen, deren jedes seine eigenthümlichen Schönheiten besizt. Die Uebersezzung der erwähnten Nummer ist vorzüglich gelungen:

Blikke, geliebter Schatten,
Herab von ew'gen Sphären;
Sieh, wie der Wehmuth Zähren
Wir deiner Asche weihn!
Einst unserm Herzen theuer,
Sieh Blumen deiner Urne
In nächtlich stiller Feier
Dir unsre Sehnsucht streun!

Winter hat bei alle seinen Reisen, bei der öftern Nothwendigkeit, die ihm vielleicht mehr als jedem andern Komponisten in den Weg trat, sich in verschiedne Verhältnisse zu fügen, dennoch die hohe Originalité seines Genius immer glüklich gerettet, und steht, bei aller aufgedrungenen fremden Form dennoch immer als selbstständiger, kräftiger Mann da.

Wenn ich sage, daß Winter sich mehr als irgend ein Tonkünstler in fremde Formen fügen mußte, so verstehe ich dieses blos von wahren Künstlern, von solchen Originalgenies, wie Winter, die keinen Zwang irgend einer fremden Form erdulden. Der Hippogrif läßt sich nicht vor den Pflug spannen. — Von jenem Troß der Maniristen, die in allen fremden Manieren herum pfuschen, und nie eine eigne haben, von jenen musikalischen Strichvögelchen,

die sich jedem Geschmakke aklimatisiren, kann hier nicht die Rede seyn, und Winter nicht unter sie gestellt werden.

Bei Winter zeigt sich ein eignes Ringen des originellen Geistes mit der fremden Form, aus dem der originelle Genius glänzend und siegreich hervortritt.

Nicht Italien, nicht England noch Frankreich konnten das höhere Streben seines Geistes in seiner Richtung unterbrechen, und wenn ihn auch diese Länder in der Schöpfung seiner Kunstwerke, die er in ihnen schuf, ihre Formen aufzudringen suchten, so stehen diese Formen in seinen Werken doch immer nur als etwas, dem Originale Fremdes, Aufgedrungenes da, mit denen sich der feste, selbstständige Geist nicht vermischte. Man erkennt bei aller fremden Form dennoch immer Winters Musik, und immer hört man ihn, und erträgt die oftmals lästige Nazionalform nur um Seinetwillen, wie man den edeln Menschen auch im abgetragnen Alltagsrokke willkommen heißt, die Geliebte unter jeder Gestalt und Verkleidung gern sieht.

Was Winters originellen Genius noch mehr erhebt, ist, daß er aus jedem Wettkam-

pfe mit jeder Form immer als Sieger hervortritt, und sich die Form unterwürfig zu machen wußte. An ihm haften nicht die Spuren der aufgedrungenen Form, er geht frei in seiner Vollendung umher; aber die Form behält die Abzeichen und Narben, die ihr der Ueberwinder schlug, und zeigt ihren Schritt zur Veredlung durch dieses Ringen. Die Einflüsse von Winters Genius auf alle Nazionen, unter denen er arbeitete, sind bedeutend, und sichtbar hat er ihre Formen und in diesem ihren Geschmak verbessert, veredelt. Mit einer bisher noch unbekannten, noch nie gelungenen Feinheit, wußte sich sein Genius den Nazionalformen anzuschmiegen, aber auch — aus ihnen kräftig und lebendig hervorzuleuchten, und sich in ihnen bemerkbar zu machen, wie eine seltne Schönheit unter einer ganzen Gruppe. Sein Genius erhielt den Beifall der Nazionen, in deren Formen er arbeitete, und die Tonkünstler derselben, nacheifernd seinem Beifall, benüzzen die Tropfen, die von dem großen Lichte aus der Fremde abfallen, und verpflanzen sie in ihr Eigenthum. So ist Winter zugleich Verbesserer der Formen mehrerer Nazionen und ihr bedeutender Musiklehrer. Er bildet die Kunst auf doppeltem Wege, individualisirend und universalisirend. —

Individualisirend, indem sein Geist sich der individuellen Form jeder Nazion anschmiegte, für die er arbeitete, aber auch diese veredelte, und durch die Verbindung seines Genius mit ihr, die Nazionalform veredelt hervorgehen ließ, sie höher potenzirte, und den Forderungen eines allgemeinen Kunstgeschmaks entsprechender machte.

Universalisirend, indem er allen Formen seinen originellen Geist aufprägte, und sie unter der Kategorie seines einzigen sich aussprechenden zu einer Ansicht vereinigte, und eine Allgemeinheit des Kunstgeschmaks an den Werken seines Genies beförderte, indem er sich schlau mit dem Zeitgeiste des Allgemeinen, Fortschreitenden, Modernen verband.

So erlangte er den Beifall der Nazionen als Künstler, und die Achtung der Zeitgenossen als Kunstlehrer auf dem Wege glänzender Darstellung.

Daß zu solch einem Unternehmen Kraft und Gewandtheit gehöre, bedarf keines Beweises. Daß aber Winter diese Kraft und Gewandtheit wirklich besizze, geht aus allen seinen Werken hervor, und jedes derselben ist bald mehr, bald weniger ein

Beleg der Aechtheit seiner apostolischen Sendung.

Hohe emporstrebende, unaufhaltsam emporstrebende Kraft, kühner Aufflug bei unendlichem Reichthum, ist ein Hauptkarakterzug seiner Werke.

Dieser Aufflug ist aber kein Wagstük eines kühnen Abentheurers, der einmal im Aetherbande aufzutauchen versucht, unbekümmert, ob er wieder hervorkommen oder ewig untersinken werde; — nein, Winters Aufflug ist etwas lang Ueberdachtes, Geprüftes, Gezeitigtes mit gesammelter Kraft und weiser Ueberlegung.

Daher der Reichthum seiner Harmonien, daher die Fülle seiner Instrumente, deren Wirkungskreis ihm oft zu beschränkt ist — und bei dieser Fülle dennoch immer eine weise Oekonomie, eine glükliche Verschmelzung von Muth und Bedächtlichkeit. —

Alles in seinen Kompositionen — jeder Schritt — zeugt von Ueberlegung und einer strengen Kritik, besonders in seinen neuern Werken; daher aber auch die Zuverlässigkeit seines Effekts.

Großes, Heroisches, Wildes, gelingt ihm im Durchschnitt besser, als Tändelndes, Komisches, oder Leichtes. Waffengetöse — Stürme, leidenschaftliche Szenen liegen ganz innerhalb seinem Zauberkreise. Ich berufe mich auf die Hauptszenen seiner größern Werke. — Die Ouverture zum Opferfest, Tammerlan, die Karaktere einer Elvire, eines Mafferu — die großen Situazionen im zweiten Theil der Zauberflöte, Marie Montelban u. d. m.

Bei alle diesem Heroismus, bei alle diesem Aufstreben, das ihn nicht verweilen läßt, die bescheidnen Blümchen des Thals am Fuße des Parnaß zu pflükken, fehlt es ihm doch nicht an Grazie, an süßer Anmuth, mit der er das Große seiner Ideen vortrefflich zu verschmelzen weiß. Ich brauche nur an die Mirrha im Opferfeste, und an ihr: „ich war als ich erwachte" oder an Syra in derselben Oper und an ihr: „was Liebe wir nennen, das kennt nicht mein Herz" an das beliebte: „Kind willst du ruhig schlafen" zu erinnern. —

Indessen ist seine Grazie nicht eben von der muntern, leichten, tändelnden, — Mozartischen Gattung, sondern immer im Schatten süßer Schwermuth, ängstlicher Beklommen-

heit gehalten — die angeführte Ariette der Mirrha kann auch hier, so wie alle andre dieses Komponisten zum Beweiße dienen — die Stelle: mir wird jezt öfter bange — immer erscheint sie mit einem Anstrich edler Passivité, und des sehnenden Emporstrebens einer nach Erlösung seufzenden Psiche, aus der Kerkerhalle — abermals ein Beweiß, und gewiß kein kleiner für das fortdauernde Ringen und Streben seines Geistes nach einer noch bis jezt von keinen erreichten Klarheit.

Komisches — das eigentliche erfreuliche Komische gelingt ihm nicht. Sein ernster Genius, gewohnt immer emporzuschreiten, immer den geflügelten Fuß vorwärts zu sezzen, kann nicht lange in der humoristischen Mittelstrase verweilen, kann das mitten inne Schwanken nicht ertragen; er schreitet also zu Extremen, und wird — abentheuerlich — liefert Buffonerien, statt heiterer Scherze. Ein auffallender Beweiß hiezu ist sein Pedrillo im Opferfeste und der Gärtner Tiziano im Ogus.

Im Ganzen offenbart sich aus den Werken dieses Meisters eine hohe Klarheit bei beständigem Ringen noch höherer. Eine seltne Größe bei der höchsten Fülle der Ideen und eine weise Vereinigung der Instrumentalparthieen in ihrer

individuellsten Wirkung zum vollendeten Ganzen. — Ein Ringen mit der Kunst um ihren höchsten Preis. —

Wahrlich, Kühner, du wandelst auf nie betretenen Bahnen,
Aber es führt dich der Gott, strebe du muthig nur fort.

Friedrich Heinrich Himmel.

Friedrich Heinrich Himmel ist zu Treuenbriezen geboren.

Früh schon zeigte sich sein musikalischer Genius für den Gesang und das Klavierspiel vorzüglich empfänglich.

Seine musikalischen Studien vollendete er unter Leitung des vortrefflichen Kapellmeister Naumann in Dresden.

Von ihm hat er die Gründlichkeit, Reinheit des Sazzes und überhaupt alles, was man in der Kunst gute Schule nennt.

Reisen haben ihn ausgebildet, und anhaltendes Studium der berühmtesten Meister in ihren Werken.

Er begleitet gegenwärtig den ehrenvollen Posten eines königlich preußischen Kapellmeisters zu Berlin, und hat durch seine Komposizionen sowohl im Kirchen- als Opernstyl schon hinlänglich beurkundet, daß er der Stelle würdig sey, die sein Chef ihm vertraute.

Seine vortreffliche Gemüthsstimmung zeigt den gebornen Musiker, den Sohn der heitersten ungetrübtesten Freude.

Im Umgang eine außerordentliche Gewandheit mit seltner Herzlichkeit gepaart, die Zutraun verlangt, giebt und erregt. Leichtigkeit im Leben mit hoher Fröhlichkeit, Wiz, frohe Laune, und eine edle Liberalité sind die Hauptzüge dieses seltnen fröhlichen Karakters.

Die Leichtigkeit seines Gemüths, gewohnt das Leben als einen leichten Vorüberflug zu betrachten, spricht sich in alle seinen Komposizionen so vortrefflich aus. Alles athmet leichtes fröhliches Leben, alles tritt so hell, so freundlich hervor, überredet so leicht, so süß, und geht leicht einschmeichelnd zum Gemüth.

Wenn wir Himmel betrachten, so sehen wir in ihm das rasche Emporstreben eines jungen Künstlers mit ächtem Künstler-Genius,

leicht und heiter, wie die Kunst, der er sich widmete.

Raschen Schrittes geht er daher auf der beschrittenen Bahn unaufhaltsam, kühn und mit einer Zuversicht, wie sie nur durch anhaltenden Fleiß und Studium erzeugt werden kann.

Seine Zuversicht ist nicht abentheuerliche Kühnheit des genialen Empirikers, der Wagstükke hervorbringt, gleich unbekümmert, sie mögen gelingen oder nicht, und sich auf sein Genie allein verläßt; nein es ist wahres Vertrauen im Bewußtseyn seines Fleißes und vollendeten Studiums gegründet.

Daß diese Leichtigkeit sich wirklich erst aus dem vollendeten Studium entwikkelt habe, das sich im Bewußtseyn wahrhaft vorhandener Kenntnisse begründet, zeigen besonders seine größern Kirchenstükke, unter ihnen vorzüglich seine vortreffliche Trauerkantate, auf den Tod Friedrich Wilhelms König von Preussen.

Als Liederkomponist hat er unstreitig die unläugbarsten Verdienste, zumal in denen der zärtlichen naiven Gattung. Die Leichtigkeit, mit der er seinen Gegenstand zu behandeln weiß, das Anschmiegende, womit er ins Herz seiner Zuhörer zu singen versteht, sind einzig.

Dabei versteht er sich besonders auf alles, was Effekt macht, und scheint bei alle seinen Komposizionen auf die Frage hinzuarbeiten: was macht hier den besten Effekt? — In seinen frühern Werken, sieht dieses Ringen nach Effekt nicht selten einer virtuosen-Ostentazion ähnlich. In seinen neuern Werken findet sich es mehr in Reihe und Glied geregelt zu dem Ganzen, doch zeichnen sich seine Komposizionen immer dadurch aus, daß sie imponiren, daß sie Effekt machen.

Ganz läßt sich Himmels musikalischer Karakter noch nicht darstellen, denn er ist noch im Bilden und noch nicht vollendet. Er ist noch im Beginnen, im Aufsteigen begriffen, aber der Plan, den er sich vorgezeichnet hat, so viel er sich aus seinen Werken abstrahiren läßt, ist so vortrefflich angelegt, daß er zum klassischen Werthe führen muß. — Gründliches Studium der Harmonie, reiner Saz, fließende Melodie, gefühlvolle Haltung, Leichtigkeit, Schwung und imponirender Effekt.

Zu seinen Komposizionen gehören unter mehrern Oratorien und Messen, die vortreffliche Trauerkantate auf den Tod Fried. Wilhelms II König von Preußen, zu dessen Begräbnißfeier.

Fürs Theater machen sich besonders bemerkbar.

1) Fanchon das Leyermädchen, nach dem Französischen von Kotzebue bearbeitet, Singspiel in 3 Akten.

2) Die Silfen eine Oper 1807.

Sechzehn deutsche Lieder mit Begleitung eines Fortepiano. (Zerbst bei Menzel.) 1798.

Six Romances Françaises des Oeuvres de Florian. 1799.

Grande Sonate pour le Clavecin ou Pianoforte avec flute. (Berlin chez Hummel.) 1799.

Zwölf deutsche und französische Lieder mit Begleitung der Guitarre. (Bei Werkmeister in Oranienburg.) 1804.

Weihnachtsgeschenk, bestehend in drei Liedern. 1805.

Für Betrübte, ein Gesang für 4 Singstimmen. 1805.

Die Blumen und der Schmetterling. Zehn Lieder von Karl Müchler, mit Begleitung des Pianoforte und eines willkührlichen Violonzell. (Berlin b. Werkmeister.) 1808.

Mehrere größere und kleinere Gesangstükke fürs Klavier, Harfe und Guittarre, Arien fürs volle Orchester, zum Einlegen in andre Opern, Sonaten fürs Fortepiano, Tänze zum Berliner Karneval und dergl.

Trauerkantate zur Begräbnißfeier Sr. K. M. von Preussen Fried. Wilhelm II. von Herklots.

(Splendide Ausgabe in groß Fol. mit einem schön gezeichneten und wohlausgeführten Frontispiz von Jail.

Es giebt Dinge in jeder Kunst, die ihren Zwek in dem Eigenthümlichen der Zeit und des Orts haben, und ihr Bestehen, ihr Bemerkbares, oder deutlicher, ihren Effekt entweder von der zufälligen Art und Weise der Zusammenfügung, die oft nur vom Modegeschmak bestimmt wird, oder von der Stelle, wo sie sich befinden, und dem bestimmten Gesichtspunkte erwarten, in welchem sie unserer sinnlichen Wahrnehmung dargeboten werden, z. B. bei einer schon vorhandenen feierlichen oder rührenden Gemüthsstimmung. Ein so wichtiger Umstand dies insonderheit für das Werk einer Kunst ist, die, wie die Musik, ihren Stoff ganz eigentlich für das flüchtige Aufeinanderfolgen in der Zeit verarbeitet, wo die Momente durch mannigfaltige Kunstmittel festgehalten werden müssen, um eine gewisse bestimmte, und, so viel möglich, deutliche Empfindung und Vor-

stellung in den Gemüthern der Zuhörer zu veranlassen; so viel auch nothwendig dabei auf die Beschaffenheit der Melodien, auf den Gebrauch und die Wirkung der Instrumente, auf Schönheit des Tons, und besonders auf die Ausführung ankömmt, von welcher jedes Stük sein eigentliches Leben erwartete, so gewiß ist es doch, daß die Wahrheit und Schönheit eines Kunstwerkes an sich noch höher hinaus liegt. Es trägt in sich selber etwas Absolutes, das ihm keine Zeit, kein Ort, kein Zufall nehmen kann, und das da bleibt, und wenn es nicht einmal gehört, oder aber noch so sehr durch eine ungeschikte Ausführung verdekt und unkenntlich gemacht würde.

Dies ist der eigentlich musikalische Gehalt, welcher der ruhigsten Anschauung immerwährenden Stoff zum Vergnügen, zur Unterhaltung, und, je nachdem das Werk ist, zum Studium darbietet. Solche Kunstwerke bestehen und bleiben bei ihrem Werthe, und es kann bei ihrer Ansicht dem Kenner, der sich bewußt ist, nicht blos Theorie, sondern auch, und vorzüglich Erfahrung für sich zu haben, und der das Wesentliche vom Zufälligen zu unterscheiden, und dem Effekte und seinem wahren Grunde nachzuspühren, stets bemüht ist, nicht wohl der Gesichtspunkt entgehen, aus welchem Par-

tituren angesehen werden müssen, und sollte ihm auch der Genuß versagt seyn, sie ausführen zu hören; wie wohl beides in Verbindung das beste Verwahrungsmittel gegen mancherlei Täuschungen abgiebt, die immer sowohl beim bloßen Hören eines Werks, als beim bloßen Lesen und Durchstudiren einer Partitur übrig bleiben. Doch bleibt allemal so viel gewiß, daß, wofern ein musikalisches Kunstwerk die Prüfung, Lesung nicht aushält, es auch sicher nicht sonderlich viel taugt.

Himmel, der mit rüstigem Schritt auf seiner Künstlerbahn einhergeht, liefert hier, wie noch alle bessere Komponisten, einen sehr angenehmen Beleg zu der Wahrheit, daß Genie nur durch Fleiß und Studium etwas wird, und bestätigt die oben hingestellte Behauptung, daß ein Werk mit innerm Gehalte ausgestattet seyn müsse, um sich als gut bemerkbar zu machen, und nicht seinen Effekt von Umständen, von einer gewissen Darstellung zu erwarten, die sich in der vorzüglichen Exekuzion eines großen und seltenen Orchesters, in der Zeit und dem Orte u. s. w. gründet. Es läßt sich denken, welche große Wirkung diese Trauerkantate bei einer solchen Veranlassung, von einem solchen vorzüglichen Orchester, als das Berliner, und von so braven Sängern, als eine Schik, eine

Schmalz, ein Hurka und Fischer sind, ausgeführt, gemacht haben müsse; allein es läßt sich eben so wohl denken, weil die Erfahrung bestätigt, daß auch das Mindergute bei solchen Umständen auf die Empfindung sehr gewirkt haben könnte, ohne daß viel für den ruhigern Kunstgenuß bei Ansicht der Partitur hinterher übrig geblieben zu seyn brauchte. Allein dem ächten emporstrebenden Künstler genügt nie am Schein und Zufall; ihm geht reelle, gründliche Arbeit über Alles.

Daß nun hier solche Arbeit bei wirklichen Geniezügen, sich finde — einzelne Mängel bleiben vielen noch so guten Werken übrig, zumal, wenn sie, wie diese Kantate, in sechs Tagen, in kurzer Zeit vollendet seyn mußten — davon kann jeden, der sich darauf versteht, der Anblik der Partitur überzeugen. Indeß wär es immer besser, wenn ein Komponist seine Arbeit nicht ohne die lezte Hand an dieselbe gelegt zu haben, dem Publikum vorlegte, und es seinen Zeitgenossen, und, wo möglich, auch den Nachkommen so rein als möglich überlieferte.

Das Urtheil über diese Kantate allgemein ausgedrükt, spricht aus: daß sie durchaus in edlem, einfachen Style geschrieben ist, und

den Karakter der Würde hat, wie ihn ein solches Sujet erfoderte.

Der Text, als die Hauptsache, ist im Ganzen gut und verständig behandelt, ein Umstand, der Herrn Herklots bei seinen gewöhnlichen deutschen Singkompositionen nicht sehr häufig zu Gute kömmt. Der Sinn der dichterischen Gedanken und das darin für die Empfindung Gegebene ist richtig und wahr ausgedrükt. Die Instrumentalbegleitung ist gut und sehr für den wahren Effekt angelegt. Die Bässe sind ächt und kraftvoll. Die Harmonie ist mit guter Auswahl geführt, und die Modulazion daher bedeutend und unterhaltend, ohne in das Gewaltsame des sogenannten Starkfrappanten mancher neuern Gründlichkeit aussehenden Schreibart zu verfallen, welche sich mit Zerreißung der Ohren und Zerfezzung der Affekten — nach Hamlet — Bewunderung des Haufens zu erstürmen sucht.

Die Kantate hebt mit einem sehr einfachen bedeutenden Kor an: Klagt, ihr Edeln, klagt ihr Patrioten um den König, um den Menschenfreund u. s. w. Es ist allerdings natürlich, daß der Kor einen Gesang der Trauer anstimmt, indeß würde sich, wenn man recht genau seyn wollte, immer noch fragen, ob der Dichter bei dem Komponi-

sten Dank verdient habe, daß er ihn veranlaßt, eine Aufforderung zur Klage für eine wirklich vorhandene Klage selbst zu nehmen, und ihr den dazu erfoderlichen Kunstausdruk zu geben, ganz etwas anders ist es doch, wenn der Kor uns singt: „Wir klagen, wir weinen um den Menschenfreund!" Wie viel mehr Natur und Wahrheit ist alsdann darin, und wie steigt unser Mitgefühl! Es dürfte nur uns entgegen tönen; „Klagt mit uns! klagt!" und wir würden beklommen in den Klaggesang einstimmen. So aber bleiben die Töne leer, oder haben nur Allgemeinheit, die nie das Herz ergreift. Doch, wie gesagt, dieses gilt mehr dem Dichter, dem auch der Aufruf der Patrioten nicht zu Gute zu halten, und mehr für einen Dekelreim mit dem Toden zu nehmen ist. Der Ausdruk: Patriot ist für eine gerührte, vom Schmerz durchdrungene Seele viel zu gesucht; weil er eine Auswahl bezeichnet, und, überdem einer fremden Sprache eigenthümlich angehört, und manche üble Nebenidee andeutet. Und dann so gehört der Menschenfreund nicht dem Patrioten, als solchen, sondern der Menschheit zu.

Bei dem Eingang zum Kor scheint der Ausdruk dadurch nicht zu gewinnen, daß gleich in den ersten Takten die Flöten mit den Oboen sehr

hoch gesezt sind. Es wird mehr eine kreischende Klage, als eine edle Trauer. Dieselbe Anmerkung gilt auch von dem ersten Eintritt der Singstimme, wofür der Ausdruk in Händels Judas Makkabeus im ersten Kor, wo der erste Akkord auf „Klagt!" gerade eine Oktave tiefer fällt, ungleich lugubrer ist. Ueberdem fällt so die Steigerung weg, da doch „ihr Edlen klagt! nothwendig herausgehoben werden muß. Dies geschieht weit mehr durch eine Intervallerhöhung, als durch größern Grad der Stärke bei einem Sprunge derselben abwärts. Die Melodie könnte in der Quinte anheben, welche, wenn sie mit der kleinen Terz im langsamen Zeitmaße isolirt wird, eine sehr schaurige Empfindung giebt.

Noch ist die ganze Modulazion von dem Schlusse des Kores: Opfert Thränen, wie sie Dank und Liebe weint!" von der Art, daß man mehr einen Ausgang in der harten, als weichen Tonart erwartet.

Was dem Werke unstreitig den größten Werth giebt, und allein schon für das vorzügliche Talent des Verfassers und seine gründliche Manier in diesem Genre sprechen würde, das ist der große feurige, überaus brav gearbeitete Schlußkor, der von einer außerordentlichen Wirkung gewesen seyn muß, und unabgesehen, daß

gleich bei der ersten Fermate: „Hört! hört! die Kanonen dazu gedonnert haben sollen.“

Hört des Grabes Pforten krachen,
Seht des Todes offne Rachen,
Die Verstorbnen, sie erwachen.
Schon beginnt das Weltgericht!
Kinder, Gatten, Freunde, Brüder
Finden ihre Theuren wieder;
Jubelklang füllt ihre Lieder,
Stralenglanz ihr Angesicht.
Hört's, ihr Völker aller Zonen.
Hört's, ihr kommenden Aeonen:
Tugend erndet Siegeskronen,
Wenn des Erdballs Achse bricht.

Was ist hier nicht der Kunst möglich, und wie ist die Himmelsche Komposizion in der That herrlich! Welche Anlage, welche Ausführung, welche große, meisterhafte Arbeit, welche imponirende Kraft, welche fortreißende Gewalt herrscht durch und durch! und wie willkommen der ungezwungene leichte Aufflug von fugirtem Sazze, womit er auf die Worte: Tugend erndet Siegeskronen!“ ein Thema ergreift, ohne es, schulmäßig mit allen Künsteleien und Langeweiligkeiten an dieser zu feier=

feierlichen Stelle, und bei dem allseitigen Gedränge von Kräften, ausführen zu wollen; denn daß er eine Fuge zu machen verstehe, hat er schon in Oratorien gezeigt. Fürwahr, das ist ein Kor, daß Himmel sehr große Ehre macht, so wie denn diese Kantate überhaupt, die seinem ehemaligen Lehrer, Herr Kapellmeister Naumann zugeeignet ist, vielen, bleibenden Werth hat.

Fanchon das Leiermädchen.

Singspiel in drei Akten. Text von Kotzebue. (Nach dem Französischen bearbeitet.)

Wer kennt sie nicht die liebliche Fanchon, und wer hat sie nicht mit Vergnügen vernommen? — Gewiß hat dieses Singspiel seinen Ruf am allgemeinsten begründet. Wo ist wohl Fanchon nicht aufgeführt worden? So wahr ist es, was Vater Haydn sagt: Ein Künstler darf nur zwei gute Werke geliefert haben, und sein Ruf ist gegründet. Das hat denn auch

Himmel gethan, als Kirchenkomponist durch seine Trauerkantate, und als Opernkomponist durch seine Fanchon.

Dieses Singspiel zeichnet sich vorzüglich durch Leichtigkeit und karakteristische Musik aus, die aus jeder einzelnen Person in heller Klarheit hervortritt. Der Hauptkarakterzug ist frohe Laune, bei hoher Sentimentalité und äußerster Delikatesse.

Am schönsten sind die Karaktere der Fanchon, des Saint-Val, Eduart und des Abbé behandelt. Dabei sind aber die Episoden keineswegs vernachlässigt, vielmehr heben sie sich, mit Fleiß gearbeitet, kräftig heraus, und tragen sehr viel dazu bei, das Interesse des Ganzen zu vermehren, und den Gang des Stüks durch schöne Mannigfaltigkeit zu beleben. — Der junge Savoyard André, der Tapezirer Martin, der allerliebste Würzkrämer Bertrand, die neugierige Florinn, der ehrlich schlaue alte Vinzent, und die naive Adele. — Jede dieser Episoden ist schön individualisirt und ein in sich vollendetes Ganze.

Die Oper beginnt mit einer Ouverture, die in ihren ersten Takten das beginnende Stük einer Leier malt, bald aber in ein kräftiges Al

legro, voll froher Laune und Jovialité übergeht.

Die Introdukzion zwischen dem Tapezirer Martin und seinem Gesellen Augustin: (g dur) In Europa kennt man man mich ꝛc. ist die minder glänzende Parthie des ganzen Stüks und zu schleppend. Sie könnte um Vieles kürzer und energischer behandelt seyn. Die warmen Küssen, weich wie Moos, werden darin gar zu vielmal aufgewärmt, daß sie am Ende säuerlich zu werden anfangen. Schön ist Eduarts: Dich dekt mit bleiernem Gefieder, so schlecht auch der Text ist, wo es ferner heißt: Der Schlaf ist das erlaubt? eben so die Parthien des Saint-Val, besonders die Arie: Doch in des Mädchens Schooße.

Nicht minder gut sind die Parthien des Abbé. Gleich sein Eintritt verkündigt den jovialen tändelnden Mann, im leichten Sechsachteltakt, aber doch in der ernsten Tonart Es dur gehalten, ganz passend zu seiner Würde und dem schwarzen Kleide. Die Erzählung selbst ist eben so fließend, als naiv uud launig:

Aus einer Fastenpredigt ach!
Bin ich so eben entwischt,
Die mir ein hagrer Jesuit
Erbaulich aufgetischt. —

Je näher jezt die Erinnerungen an Fanchon und die Freuden ihres gastfreundlichen Hauses treten, desto muntrer die Melodie, die endlich bei der Stelle ganz in Frivolité übergeht:

„Und beim Pokal vergißt,
Daß heute Fasttag ist.“

Eine der schönsten Nummern ist unstreitig das sentimentale Duett zwischen Fanchon und Eduart. ($\frac{6}{8}$ A moll) Von tiefem Gefühl und einer seltnen Innigkeit bei anscheinender Leichtigkeit:

In Savoyen bin ich geboren
Wakre Eltern aber arm
Haben mich für Paris erkohren
Aus der Geschwister fröhlichem Schwarm.

Jezt der Uebergang in C dur, steigend mit dem Gefühl:

Ich verließ, mein Herz war schwer,
Alles was mir lieb und theuer.

Nun wieder einlenkend nach A moll, wie mit der Erinnerung an jene Zeiten, und das Drükkende ihrer Lage ihr Gefühl kleinmüthiger wird.

Brachte nichts mit mir hieher,
Als meine Lieder,
Fünfzehn Jahr
Die Hoffnung und meine Leier.

Vortrefflich und von großem Effekt ist im Ritornell der kühne Gang in C dur, und aus ihm wieder das schnelle Zurüksinken in A moll.

In der zweiten Strofe nimmt ihr Eduart den Gesang ab, und sein Eintritt hat in der Tonart F dur so unendlich viel Sanftes, Beruhigendes:

O daß ich, du liebe Kleine,
Nicht auf deinem Weg mich fand!

Ich habe schon einmal bemerkt, daß auch die Episoden fleißig bearbeitet sind, und daß eben diese Mannigfaltigkeit das Stük unterhaltend mache. Ich führe hier nur in der Kürze Adele an, und die vortreffliche Darstellung ihres Karakters in der auf den ersten Blik vielleicht unbedeutend scheinenden Arie:

Der Vater will —
Ich soll heirathen —

Und das Abgebrochene in der Melodie, das sowohl Angst vom gehabten Schrekken, als Verlegenheit vor so vornehmen Leuten zu sprechen, ganz vortrefflich ausdrükt. Der junge Savoyard André ist vorzüglich karakteristisch gehalten, und seine Nazionalmusik in der Ariette: Den fröhlichen Tanz 2c. sehr treu gemalt.

Von großer Wirkung ist die Arie der Fanchon (c dur), wo sie nach der demüthigenden Szene, mit der Frau von Roussel zur Leier greift, und gewaltsam ihre Empfindungen zurükdrängt:

Auf laß die Leier klingen!

Erschütternd ist die Stelle zu dem „Fort!" und: „ein fröhlich Vaudevill; das schönste Stük in der ganzen Oper ist wohl:

„In heitrer Abendsonne Schimmer"

von unendlichem Zartgefühl und ruhiger hoher Ahnung und Wonne. —

Die allbekannte Arie: Die ganze Welt ist ein Orchester, findet sich eigentlich im Texte des Herrn von Kotzebue nicht, sondern ist der bekannten Oper: die unruhige Nachbar-

schaft, oder die musikalischen Bürger, entführt, aber die Komposizion Himmels ist weit vortrefflicher als jene zur Original-Oper. Auf eine Ironie muß ich aufmerksam machen, die vielleicht manchem entgangen ist. Die ersten Stellen:

Die ganze Welt ist ein Orchester
Wir sind die Instrumente drinn.
Die Harmonie ist unsre Schwester
Sie giebt uns wahren Menschensinn.
Die großen Herren dirigiren
Und geben obendrein den Takt.

Ist immer nur abgebrochen und schwach instrumentirt, der Gesang selbst fast rezitativisch behandelt, aber bei der Stelle:

„Wir armen Teufel musiziren"

welche Bewegung der Violinen! die Blasinstrumente treten ein, und man hört die armen Teufel, die nun aus allen Kräften zu arbeiten anfangen.

Von Fanchon giebt es mehrere Ausgaben im Klavierauszuge, der Härtelsche ist der vollständigste.

Die Sylfen.

Eine Oper in drei Akten.

Dieses niedliche Singspiel wurde bei seiner ersten Aufführung in Berlin nicht mit jener Wärme aufgenommen, die es verdiente, allein spätere Aufführungen haben diese Wärme ersezt, und jemehr es gegeben wurde, desto lebhafter wurde das Interesse für dasselbe.

Die Ouverture sowohl, als die ganze Oper zeichnet sich durch fließenden Gesang, Neuheit der Melodie, Reichhaltigkeit der Harmonie, gute und fleißige Durchführung der Säzze, und vorzüglich durch schöne und fleißige Instrumentazion aus.

Six Romances Françaises des Oeuvres de Florian pour le Fortepiano. (Hambourg — Fréres Meyn. 1 Rthlr.)

Die Romances d'Estelles von Reinhardt ausgenommen, die mehr bekannt seyn sollten, als sie zu seyn scheinen, haben wir keine schönern Komposizionen von Florians Romanzen, als diese Himmelschen. Denn die von Mussini in Berlin sind nichts als italienisch zierlicher Klingklang ohne Saft und Kraft, mit vielen überladenen untergelegten Geleier, und in Bezug auf den Text meist unausstehlich.

Die Himmelschen aber, besonders darunter die zweite:

Je vais revoir la beauté que j'adore,

und die sechste: je vais donc quitter pour jamais mon beau pays, ma douce amie, sind in aller Hinsicht ungemein brav, voll lieblichem ausdruksvollen Gesang, und mit wahrer ächter Begleitung, die besonders einer Tenorstimme gut zusagt, ausgestattet. An solchen Akkompagnement sollten unsre neuern Liederschreiber lernen, wie so etwas gesezt seyn muß, um

für die Empfindung wie für Sinn und Verstand etwas zu taugen.

Zwölf deutsche und französische Lieder mit Begleitung der Guittarre. (Bei Werkmeister in Oranienburg. Pr. 1 Rthlr. 4 gl.) 1799.

Die erste Romanze, le rocher de deux amants, ist ganz im einfachen erzählenden Styl dieser Dichtungsart komponirt, und man wird nicht müde, sie zu wiederholen. Unter den deutschen Liedern ist das schon früher bekannte Gedicht: Das liebende Mädchen, vorzüglich gut ausgedrükt. Nur ist das Sylbenmaaß nicht richtig behandelt, wenn der Tonsezzer so singen läßt: Jŭnglĭng, wēnn ĭch dĭch vŏn fĕrn erblīkke; der Mißstand verschwindet einigermaßen, wenn das Lied langsam genommen wird. Noch zarter und lieblicher ist das vorlezte: „Teuthold mein Trauter ist gangen von hier" die bekannte Arie: „Hebe' sieh' in sanfter Feier" ist auch hier noch einmal mitgetheilt.

Die Lieder sind für die Guittarre geschrieben. Wie man dem sanften aeolischen Hauch dieses

Instruments auch ein Kriegslied anpassen könne! wird Seite 7 gezeigt: wo es heißt: la trompete apelle aux allarmes etc. und die Trompetentöne auf der Guittarre nachgebildet werden, ist es nicht, als wenn im entgegengesezten Falle, ein zärtlicher Damöt seiner Schäferin eine Nachtmusik mit der Trompete bringen wollte? Daß doch selbst Künstler so oft künsteln!

Indessen verdient Himmel vielleicht Entschuldigung, indem er für ein Instrument schrieb, das wahrhaftig über die Gebühr in Deutschland geliebt — und mit Hintansezzung des volltönenden Fortepiano geliebt wird, und worauf man, bei aller seiner Beschränktheit so gern das Unmögliche möglich zu machen suchte. Diese in ewigen Triolen ihr Pleng, tang, tang, oder in geradem Akkompagnement von vier Sechzehntheilen ihr „Pappendekkel" klimpernde Zitter, soll jezt alles in allen seyn. Wohl hört sich das Geklimper, von einer schönen Diskantstimme oder einem sanften Tenor gehoben, ein Weilchen gut zu, aber — es ist unrecht, daß man ihm das Fortepiano zur Ungebühr aufopfert — und wenn dieses klimpernde Völklein alles auf ihre Zitter arrangirt haben will, wenn man sogar Mozartische Arien aus D. giovanni, und die große Arie aus seinem Figaro mit Trompeten und Pauken: Non piu

andrai auf dieses Instrument — wahrhaftig, wie einen Deliquenten aufs Rad — flicht, sollte wohl nicht Himmel zu entschuldigen seyn, wenn er (vielleicht wohl gar aus Ironie?) den Leutchen mit der Zither einen Alarmstoß zum Besten gäbe? — Denn wer ein Kriegslied auf der Zither singt, der führt gewiß den Degen schlecht, und kennt den Trompetenstoß nur hinter dem Ofen; oder sagt, nach Jean Paul, zu seinem Kammeraden:

Straf mich Gott! Herr Bruder! seit dem ich Lieutnant bin, hab ich schon fünf und zwanzig Paar Strümpfe gestrikt! —

Die Blumen und der Schmetterterling. Zehn Lieder von Karl Müchler, mit Begleitung eines Pianoforte und eines willkührlichen Violonzells. (Berlin b. Werkmeister 1 Thlr. 8 gl. 1808.)

No. 1. Zuneigung an Deutschlands Töchter — froh und tändelnd überschrieben! Diese Zuneigung ist ein artiges, fließendes, angenehmes Lied.

No. 2 Schneeglökchen, ist vorigem ziemlich ähnlich, entbehrt aber auch einige feine Wendungen, die jenes hat. Hier ist der Dichter weit glüklicher als der Komponist.

No. 3. Veilchen ist anziehender, und gehört seiner Kürze und Einfalt ungeachtet, sowohl was Gesang, als was Begleitung betrifft, unter die niedlichsten, feinsten, anmuthigsten Lieder Himmels, die nicht mit Unrecht so viel Beliebtheit erlangt haben.

Desto unbeträchtlicher ist No. 4. die Myrthe. Es läßt sich hievon gar nichts sagen, als etwa, daß der Opernarien-Gesang süß 2 Takt 3 - 6, an dieser Stelle sich ungefähr eben so vortheilhaft ausnehme, wie des Dichters Zeilen:

Ihr Töchter Teuts,
Den höchsten Reiz (!!! — —

N. 5. Narzisse ist sehr schwermüthig für einige der folgenden Strofen wohl allzuschwermüthig gehalten, und nicht eben neu. aber wirklich anziehend gut und gefühlvoll.

No. 6. Zu gleichgiltig behandelt.

N. 7. Palme. (Die Palme unter den Blumen? König Saul unter den Profeten?)

Hier ist wirklich Karakter, und passender Karakter, gute Deklamazion, und überhaupt eine Behandlung des Gedichts, wie sie bei einem Künstler von Talent und Geschiklichkeit immer seyn sollte.

No. 8. Rose ist schön, aber etwas zu geziert, süßlich und matt. Leicht möchte aber eben diese Musik mehrern von Deutschlands Töchtern vorzüglich gefallen; und das mag man ihr denn auch gönnen.

Jezt folgt ein längerer Wechselgesang der Blumen, wo, nach einem kurzen, dreistimmigen muntern Tutti, mehrere nach einander auftreten, ihre Solos aus jenen Liedern zwekmäßig und gut geordnet wieder bringen, und endlich sich zu jenem Tutti (mit einigen Abänderungen) nochmals vereinigen. Dieser ganze Saz ist von sehr angenehmer und gefälliger Wirkung. Daß das hübsche Ritornell zum Ausgange schon fast ganz so in der Fanchon stehet, das mag der Beifall vertreten, den diese Oper allenthalben erhielt.

Mit diesem Sazze schlösse sich nun wohl das Ganze am besten; auch ist er ganz so bearbeitet, als ob das geschehen sollte: aber es tritt noch, etwas Isolirtes, der Schmetterling

auf, oder vielmehr, der Dichter, der über den Schmetterling, als Bild des Sängers, manches Gute, und wirklich im Tone inniger Rührung, aussagt. Der Komponist hat dies Lied im Ganzen lobenswürdig wieder gegeben, und wenn seine Musik auch einige Aehnlichkeit mit Liedern verwandter Stimmung in seinen frühern Sammlungen hat, so macht das Stük doch gewiß die beabsichtigte Wirkung — und macht sie wohl noch sicherer, wenn es für sich, als wenn es nach jenem Wechselgesange vorgetragen wird.

Das Ganze dieses niedlichen Werkchens ist sehr sangbar, fließend und leicht. Das Violonzell kann weggelassen werden, ohne daß man es irgendwo vermißt.

Warum erschüttern die Töne der goldnen heiligen Harfe
Mich so feierlich tief, wenn Du die Saiten berührst? —
Warum erbeben die Nerven und schwingt in fremden Entzükken

Frei von der Fessel mein Geist sich mit dem Tönen empor?
Stehen die Töne, stehet die Musik in vertraulichem Einklang
Mit der geheimen Natur unsers ewigen Seyns?
Daß wie ein Geister-Magnet Urkraft des Wesens sie anzieht,
Sanft und leise erhebt, hin zu dem froheren Stern,
Wo der heiligen Liebe, mit ewig flammerndem Glanze
Ruh' und Unsterblichkeit winkt mit der Palme des Sieg's?
Ach! so erhebet euch Töne, ihr Schwestern frömmerer Liebe,
Führt mich im traulichen Bund näher und näher zu Gott!

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Arnold, Ignaz Ferdinand,

Gallerie der berühmtesten Tonkünstler des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts ihre kurzen Biographieen, charakterisirende Anekdoten und ä sthetische Darstellung ihrer Werke
Bd.: 2

Erfurt 1810

Mus.th. 4330-2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599972-0